

المجلد السادس عشر
العدد الثالث
شباط ١٩٩٣

فكر

مجلة
التفكير
الأدبي

خصوصية الرواية العربية

الجزء الأول

خصوصية الرواية - المركزية الروائية - الذات الكونية و المغامرة
بنيات العجائبى - رواية القمع - بدائل الحداثة
ملف : عشر سنوات بعد نوبل محفوظ (كلمات ، دراسات ، شهادات)

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

جميع الآراء الواردة بالمقالات على مسؤولية كتابها.

خصوصية الرواية العربية

الجزء الأول



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة : **سمير سرحان**

رئيس التحرير : **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير : **هدى وصفي**

الإخراج الفني : **محمود القاضي**

مدير التحرير : **حسين حمودة**

التحرير : **حازم شحاتة**

فاطمة قنديل

مكتبات : **آمال صلاح**

شحات عبدالمجيد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٢٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م ع
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر : ثلاثة جنيهات

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الأول)

• في هذا العدد

رئيس التحرير ٥

• مفتوح

• دراسات

- ١٠ - هل هناك خصوصية للرواية العربية محمود أمين العالم
- ١٥ - مكانة الرواية العربية في السياق العالمي روجر آلن
- ٢٢ - وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي فيصل دراج
- ٣٨ - العنصر العربي بوصفه مادة سردية بيدرو مارتينيث مونتات
- ٤٣ - المركزية الروائية والمركزية الثقافية مبارك ربيع
- ٤٩ - الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة الميلودي شغوم
- ٥٥ - وظيفة الأدب في نظر تيار «عبر النوعية» بطرس الحلاق
- ٦٠ - هل لدينا رواية تاريخية عبدالفتاح الحجمري
- ٦٨ - السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث محمد الباردى
- ٨١ - النص السردى وتفعيل القراءة حاتم عبد العظيم
- ٩٢ - جماليات التلقى في الرواية العربية إبراهيم السعافين
- ١١٢ - بنيات العجائبي في الرواية العربية شعيب حليمى
- ١٢٠ - السمات الفنية في رواية القمع العربية نزيه أبو نضال
- ١٣٥ - تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة بين يتس والحكيم سعد البازعى
- ١٤٥ - رواية الغربة: «الحب فى المنفى» محمد مصطفى بدرى
- ١٥٨ - بدائل الحداثة فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية» ماري تريتز عبد المسيح

• آفاق نقدية

- ١٧٧ - عادل سليمان جمال - نظرة جديدة
- ١٨٩ - نورية الرومي - الخطاب المسرحي في النقد الأدبي بالخليج العربي

• ملف: عشر سنوات بعد «نوبل محفوظ»

المجلد
السادس عشر
العدد الثالث

شتاء ١٩٩٨

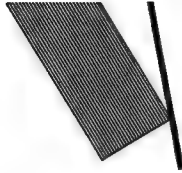


● كلمات ودراسات

- كلمة
- بعد عشر سنوات
- كلمة لجنة القصة
- قصة وتعليق
- مرايا نجيب محفوظ
- محفوظ واكتشاف الحاضر
- النص المحفوظي: نظرة من قريب
- محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي
- استلاب القارئ وتحريمه
- الخطاب الثقافي عند محفوظ
- ٢٢٣ نجيب محفوظ
- ٢٢٥ جابر عصفور
- ٢٢٩ أبو المعاطي أبو النجا
- ٢٣١ نجيب محفوظ
- محمود أمين العالم
- ٢٣٦ روجر آلن
- ٢٥٢ إبراهيم فتحى
- ٢٥٨ محمود الربيعى
- ٢٦٩ ماهر شفيق فريد
- ٢٧٩ مجدى أحمد توفيق
- ٣٠٠ رمضان بطلانسى محمد

● شهادات

- هربت من الإسكندرية إلى الجمالية
- أتخذى خروجه من نفسى
- كيف قرأت نجيب محفوظ
- الحرافيش
- مقاهى نجيب محفوظ
- عرفنا حياتنا من خلاله
- إيجائيات نوبل محفوظ وسليباتها
- أربعة مشاهد لعاشق محفوظ
- لم أبرح زقاق المذق
- صاحب الموقف الحضارى
- ما يطلقه نجيب محفوظ
- سردية نجيب محفوظ
- القدوة التى يصعب تمثيلها
- محفوظ العادى الممتع
- أعتذر عن قتامة الصورة
- ٣١٩ إبراهيم عبدالمجيد
- ٣٢٣ أحمد نيس الدين الحجاجى
- ٣٢٧ إدوار الخراط
- ٣٣٠ توفيق صالح
- ٣٣٣ جمال الغيطانى
- ٣٣٦ سمير فريد
- ٣٤٠ صبرى حافظ
- ٣٤٨ صلاح فضل
- ٣٥١ فاطمة موسى
- ٣٥٣ فتحى غانم
- ٣٥٥ مجدى حسنين
- ٣٥٨ محمد بدوى
- ٣٦٦ هاشم النحاس
- ٣٧٠ يحيى الرخاوى
- ٣٧٣ يوسف القعيد



مفتّح

لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة.

نشرت هذه الكلمات مجلة «الرسالة» القاهرية في إحدى مقالات عددها الصادر في الثالث من أيلول (سبتمبر) ١٩٤٥ مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان كاتب هذه الكلمات شاب في الرابعة والثلاثين من سنى عمره اسمه نجيب محفوظ، أخذ يلفت الأنظار إليه بعد أن نشر مجموعته القصصية الأولى «همس الجنون» (١٩٣٨) وروايته الأولى: «عبث الأقدار» (١٩٣٩) و«رادوبيس» (١٩٤٣) و«كفاح طيبة» (١٩٤٤). ولا أعرف إن كان قد نشر روايته الرابعة «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) قبل هذه الكلمات أو بعدها، المهم أن الكثيرين لم ينتبهوا في ذلك الوقت إلى أن المقالة التي وردت فيها هذه الكلمات، وكانت عن رفض مفهوم العقاد عن القصة وإعلانه من شأن الشعر على القصص، استأنفت وعيا جديداً بفن القصة، وأرهضت بحركة الزمن الآتي للإبداع الروائي، واستشرفت مستقبل الرواية العربية التي انتزعت جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ بعد ثلاث وأربعين سنة من نشر المقالة، بواسطة الشاب نفسه الذي وهب حياته الإبداعية للفن الذي أخذ يحتل، شيئا فشيئا، موضع الصدارة من خارطة الكتابة العربية. ولذلك أصبحنا، نحن النقاد، نصف زمنا العربي، إبداعيا، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين.

وبقدر ما كانت الكلمات التي كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٥، انقطاعاً عن النظرة الأدبية التقليدية، منذ حوالي ثلاث وخمسين سنة، كانت تواصلاً مع زمن جديد من الإبداع الذي انبثق من تحدى الرواية العربية لعالمها التقليدي، ومن خروجها على الموضعات الجامدة لزمان تشكيلها في بداية النهضة العربية الحديثة، وذلك منذ أن نشر الشيخ رفاعة الطهطاوي «تخليص الإبريز» في القاهرة المحروسة سنة ١٨٣٤، وفرنسيس فتح الله المراث «غابة الحق» في حلب الشهباء سنة ١٨٦٥، دفاعاً عن عقل الاستنارة وتجسيدا لقيم الحرية والعدالة والتقدم.

وظلت الرواية العربية، منذ هذه البداية، تسمى في إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي لاتزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردى العربى في أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التي قاسمتها الهموم نفسها. ولم تعرف الرواية العربية منذ مخاضها العسير المهاندة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعها من سطوة كل سلطة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجارية العماليق، كي تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على عود المستقبل وأحلامه.

وبقدر ما كانت الرواية العربية، في نشأتها، تجسيدا لعقلانية الاستنارة التي انبني عليها مشروع النهضة، في محاولته نأصيل الوعي المدني وإشاعته بين أبناء الأمة، وفي سعيه إلى استبدال وعي المدينة الحديثة متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات بوعي المدينة القديمة المنغلقة على نفسها في نفورها من الآخر، كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذي يواجه التعصب، والعقل الذي يواجه النقل، والابتداع الذي يواجه الاتباع، والمستقبل الواعد الذي يواجه نوابت الحاضر، فكانت دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثاً عن سر التقدم وتأكيداً له، وكشفاً عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها في مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. وبدت منذ اللحظة الأولى لنقطة بدايتها، لو قبلنا ما يذهب إليه بعض الدارسين من النظر إلى رواية «غابة الحق» للمراث بوصفها نقطة البداية، كأنها ترمد العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التي لم يكف الاتباع عن ممارستها.

ويدو أنه لا مفر من ذكر القمع في هذه الأيام التي لم تبرا من آثار العنف الدامي الذي خلفته جماعات الإرهاب والتعصب في حياتنا، تلك الجماعات التي أضافت إلى اغتيال الأبرياء من الصغار والكبار، جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، منارة الرواية العربية الحديثة، لا لشئ إلا لأنه حلم أن يرى أولاد حارتنا مشرق أنوار المعارف التي لا تحجبها أسوار التعصب أو الاتباع، فثالت بالفرد سكين صدئة، سكين دفعنا إلى أن نسترجع تهديد المتعصبين لحياة المراث في حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، وحياة قرح أنطون في إسكندرية مطلع القرن، والاعتداء على حرمة نصوص إحسان عبد القدوس منذ سنوات معدودة، ومصادرة وتكفير روايات المبدعين وكتابات المفكرين في أماكن متعددة من عالمنا الذي يتشدق بحرية الفكر وحق الاختلاف.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثانية، في هذا العام الذي يوافق الذكرى الخمسين لنكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ وضياح الحقوق العادلة لشعبها العربي الذي لا يزال يعاني من عسف السلطة الإسرائيلية التي لا تخفى برائن قمعها العصري، والتي تسببت في أن تجمل من أرض فلسطين والمناطق العربية المجاورة ميدانا لحروب وانتفاضات وصراعات دموية لا تزال مستمرة إلى اليوم.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثالثة، في هذا السياق الذي أكتب فيه والوطن العربي كله يوجف خوفا على شعب العراق الشقيق، ويتطلع بأمل مفعم بالقلق والإحباط إلى توقف احتمالات الدمار التي تهدد المنطقة العربية بأسرها، والتي ترفع مقصلة العنف الوحشي على رقبة الشعب العراقي العزلاء.

وليست الرواية العربية غريبة على هذا النوع من القمع أو غيره، إذا شئنا أن نتحدث عن خصوصيتها، فقد انبثقت في مواجهته داخل الحضارة العربية، وتواصلت احتجاجا عليه منذ أن تولدت، في تراثنا الممتد، بحثا عن لغة تبعد سيف الجلال عن رقبة القاص التي تفتدى بقية الرقاب. ولذلك، انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» في المدن العربية القديمة على ألسنة الهامشيين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاموا بالسلط والتعصب والاتباع. وظلت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وغيرهم، كحكايات شهر زاد لشهريار أو حكايات بيدبا لدبشليم، إعلاء من شأن العقل الإنساني، ومن مكانة القلم بالقياس إلى السيف، ودعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة والعربي وغير العربي، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملكت جورا. وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية في مواجهة القمع الأجبن الواقع عليها، كما ظلت سرديّة حى بن يقظان في مدائن الأندلس أمثلة تنقض التراث القمعي المفروض على علاقات المعرفة، وتسمى إلى تحطيم القيود التي تحول بين العقل الإنساني وحرية صنع معرفته الخاصة دون وسيط أو قيد.

وبقدر ما كانت هذه الأشكال السردية، وغيرها كثير، تسمى إلى تجسيد فعل التحرر الخلاّق للوعي الفردي والجمعي، تحريرا لما حولها، كانت هذه الأشكال السردية تفتح بواقعهما المحلي على العالم كله، وأصلة بين نزوعها القومي ونزوعها الإنساني، وذلك في التطلع إلى وعود «المعمورة الفاضلة» التي حلم بها أمثال الفارابي وابن سينا والتوحيدى وابن طفيل وغيرهم من الذين وجدوا في القص وسيلة إبداعية لتأكيد أفكارهم عن التنوع الإنساني الخلاّق، كما وجدوا في مراوغة السرديات الكنايية وسيلة للتعبير الآمن عن أفكارهم الجذرية التي كانت نوعا من «تدبير المثوحد» أو الهامشي في مواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة.

ولم يكن مصادفة أن رواية «أولاد حارتنا» التي فتحت أمام الرواية العربية الطريق السريع إلى العالمية، بدأت من هذا التراث السردى الذي ارتبط بمواجهة أشكال القمع وأساليبه، وأضافت إلى الوعي بترائها الوعى بمنجزات العالم الإبداعى المعاصر، مؤكدة تقاليد الأمثلة الروائية التي ينقض بها الإبداع كل ما ينقل كاهله من أنواع القمع الاجتماعى والسياسى والمعرفى. ولم تكن «أولاد حارتنا» متواصلة مع تراثها البعيد فحسب وإنما كانت متواصلة مع تراثها القريب فى اللغة الأيسوية نفسها، فبدأت من حيث انتهت «غابة الحق» التي نشرها المراث فى حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال»

التي نشرها فرح أنطون في الإسكندرية سنة ١٩٠٣، وأصله نقاليد السرديات الكنائية في تعبيرها عن حلم «عرفة» الذي يتسبب إلى عصر العلم والحقائق.

ولم تكن رواية «أولاد حارتنا» فريدة في بابها بالقياس إلى ميراثها الحديث، في مقاومة تجليات القمع المختلفة، وإنما كانت حلقة في سلسلة حديثة، متصلة، بدأت من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ولم تتوقف حلقاتها إلى اليوم. ولنتذكر، على سبيل المثال، أنه من حجم القمع تولدت الرواية الفلسطينية وإبداع النكبة والمقاومة في الوقت نفسه، مزترا بالدمع والدم، معمدا بحلم عيني في مستقبل عادل. ومن الحجم نفسه، تفجرت الرواية الجزائرية في ازدواج لغتها، نجمة أضاءت حياة المقاتلين قبل الاستقلال، وكشفا عن برائن قمع مابعد الاستقلال. ومن درب من دروب هذا القمع المتكثرة، تدافعت روايات مابعد العام السابع والستين، نافذة إلى أعماق الجرح العربي، بحثا عن الدواء والبرء. ومن ممارسة الإخوة الأعداء للعنف الوحشي على أنفسهم، تجسدت الرواية اللبنانية حضورا دالا في سياقات الرواية العربية. ومن ظلمة المعتقلات والمنافي الجبرية، تفجرت رواية السجن ورواية الغربة أو رواية المنفى، تحديا من السجن للسجان، وتحجيذا لقدرة الإرادة الإبداعية على الاحتمال والمواجهة.

وفي سياق درب مواز من المدار السياسي المغلق، تشكلت أليجوريات جمال الفيظاني في «الزنى بركات» و«وقائع حارة الزعفراني»، والظاهر وطار في «الحوات والقصر» و«عرس بغل»، ورضوى عاشور في «غرناطة» - كأمثلة فحسب. وفي سياق درب مشابه من المدار المغلق للفكر كتب عبدالحكيم قاسم روايته «المهدى» والظاهر وطار «الزلال»، تماما كما كتب محمد المنسى قنديل «بيع نفس بشرية» وإبراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» من منظور مقارب.

ولست في حاجة إلى المزيد من الأمثلة، فالقمع حولنا في كل مكان، تتعدد أسبابه وتتنوع تجلياته وأشكاله، وتتكاثر أساليبه كالعنف الذي يسرى في هواء مدن الملح، فتتجذب إليه الرواية العربية كما ينجذب الغريم إلى غريمه، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها، وذلك في سياق من الدوافع التي تولدت عنها المئات والمئات من الروايات العربية المعاصرة التي تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوعي الإبداعي ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الغالية من القمع.

وحين نتطلع إلى الرواية العربية التي احتفلنا بها هذا العام، سواء بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أو انمقاد مؤتمر القاهرة الدولي للإبداع الروائي، فإننا نتطلع إليها بوصفها الجنس الأدبي الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربي المتغير، والتجسيد الإبداعي لهجومه المؤرقة، وذلك في معبها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والدعائي لعاملنا المعاصر وتقليم برائن قمعه التي تبدأ من مبدأ الاتباع في داخل الثقافة الوطنية وتنتهي بالمبدأ نفسه في العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا في تسارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التي تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذري.

وأفصح أن زمن الرواية العربية، بهذا المعنى، هو الذى يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب القيمة، وفى سعيهم إلى تأكيد حضور الشكل الإبداعى الذى يواجهون به اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، فالرواية العربية فى خصوصيتها هى سعى الإبداع العربى لتأكيد حضوره النوعى فى تاريخه القامع والمقموع، وهى مواجهة أوجه القمع بضبط إيقاع الصوت الملائم لهموم الزمن الخاص بالواقع، وسط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمة العالم الذى تحول إلى قرية كونية بالفعل، لكنها قرية يختلط فيها الحلم بالكابوس، ويمتزج فيها الوعد بالوعيد، ويهددنا فيها، نحن أبناء العالم العربى الثالث، إمبراطور العالم الجديد.

رئيس التحرير



(*) أغلب بحث هذا العدد، والممدد للقدم، ألقى فى مؤتمر «خصوصية الرواية العربية» الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، فى أيام ٢٢ - ٢٦ فبراير ١٩٩٨.

هل هناك خصوصية للرواية العربية؟

محمود أمين العالم*

وانسانية معا، لمقاومة هذه الهيمنة من أجل تحقيق تنمية الطابع الديمقراطي للعولة وبناء الحضارة الإنسانية المعاصرة على أساس من الاختيار الحر، والتنوع والتكافؤ والتعاون المشترك. وهكذا يصبح لناؤنا في هذه الندوة حول خصوصية الرواية العربية ساحة من ساحات هذه الرسالة القومية والإنسانية، إلى جانب رسالتها الإبداعية التي هي بدورها رسالة قومية وإنسانية.

وقد يكون من الملائم أن نبدأ بتحديد مصطلح «الخصوصية»، ذلك أنه مصطلح قد يبدو بينا بلذاته، وإن يكن مفهوماً مراوفاً متعدد الدلالات. فما الخصوصية، وما الخصوصية الروائية، وما خصوصية الرواية العربية بالذات؟

الخصوصية مصطلحاً - كما يقال هي عين الذاتية، أى ما تتميز به كينونة الذات عن غيرها من الذات. على أن الخصوصية أو الذاتية ليست كينونة مغلقة - كما يوهم مصطلحها - بل هي، على تميزها الذاتي، مفتوحة على

شكراً للمجلس الأعلى للثقافة وللدكتور جابر عصفور أمينه العام، على عقد هذه الندوة عن الرواية من حيث خصوصيتها بالذات، إذ تكاد الندوة بهذا التحديد أن تتجاوز حدود الرواية العربية، وهي في قلبها، إلى أفق اللحظة التاريخية الملتبسة التي تعيشها الحضارة الإنسانية الراهنة في إطار ما يسمى بالعولة (وما تعنيه من هيمنة). وليس هنا مجال لتفصيل، وحسبى أن أشير إلى أن العولة ظاهرة موضوعية وثمررة التنافس والتوسع الذى يتسم به نمط الإنتاج الرأسمالى، فضلاً عن مكتشفات الثورة العلمية الثالثة في علوم الاتصال والمعلومات. ففي إطار هذه العولة تكاد تنهش وتنطمس الخصوصيات والهويات الثقافية والقومية، لمصلحة القوى الكبرى المهيمنة على ظاهرة العولة. ولقد أصبح تأكيد هذه الخصوصيات والهويات، مهمة ثقافية تاريخية، قومية

* ناقد وفكر، مصر.

والسياسية، وما أشد ما تتفجر الخلافات وتتناقضات المصالح بين أقطارها المختلفة، بل داخل القطر الواحد. وهذا ما يمكن أن يشير مائتسميه بجلد الفرد والمجتمع وجلد القطرى والقومى؛ أى جلد الخاص والعام فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية.

ألا يعنى هذا - لو صح - تعدد الخصوصيات العربية بتعدد الأوضاع والرؤى العربية؟ وإذا صح كذلك، فهل هناك ما هو مشترك بين هذه الخصوصيات العربية المتعددة المختلفة مما يمكن أن نعدده خصوصية قومية عامة للرواية العربية؟

أحسب أنه عندما يكون موضوع بحثنا هو خصوصية الرواية العربية المعاصرة، فإننا لا نملك أن نتجاهل أو نتجاوز الإجابة عن هذا السؤال.

على أننى أخشى أن يحصرنا هذا السؤال، على ضرورته، فى إطار الرواية داخل الأوضاع العربية وحدها، مما قد يقضى إلى تجاهل أن الرواية العربية، سواء بسواء كالأوضاع العربية غير منزلة عن التأثيرات والتفاعلات السلبية والإيجابية لسياق اللحظة الحضارية التاريخية التى تعيش داخلها، والتى تتحقق ذاتيتها سلباً أو إيجاباً فى مواجهتها. وهذا ما يمكن أن يشير ما نسميه بجلد الأنا والآخر أو الداخل والخارج فى تشكيل مفهوم الخصوصية العربية.

ولهذا، فإن تحديد الخصوصية الروائية العربية ليس قضية ذاتية أحادية محصنة، بل تتضمن بالضرورة جدلاً بين الذات والموضوع، وجدلاً بين الخاص والعام وجدلاً بين الأنا والآخر. وفى تقديرى أنه دون تحديد هذه الأشكال الثلاثة من جلد العلاقة بين هذه الثنائيات، لن يتاح لنا تحديد معالم خصوصية الرواية العربية تحديداً صحيحاً. على أن هذه الأشكال الثلاثة من الثنائيات الجدلية لا تشكل قاراتٍ منعزلة عن بعضها وإنما تتبادل التأثير والتأثير.

على أن كثيراً من الكتابات ترى - وأنا أوفق معها - أن جلد العلاقة بين الأنا والآخر أو بين الداخل والخارج كان نقطة البداية فى نشأة الرواية العربية وفى إعطائها مصدراً

الذات الأخرى من حولها من ناحية، ومتنامية مع حركة الزمن ومتغيرات التاريخ من ناحية أخرى. أى أنها صيرورة أكثر منها كينونة. ولهذا، فبرغم وحدة الخصوصية وتميزها الذاتى فهى متشابكة متفاعلة مع غيرها من الذات، وتنمو وتتطور وتتغير داخل وحدتها الذاتية.

وعندما نتحدث عن خصوصية عمل فنى كالرواية فإنما نتحدث عن عمل له تميزه الإبداعى إزاء غيره من الأعمال الإبداعية، دون أن يعنى هذا انفلاقه عنها أو جموده وتأبيد عييزاته.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى تميزها الإبداعى القومى فى ذاتها إزاء بقية الإبداعات الروائية القومية الأخرى، دون أن يعنى هذا الحيلولة دون التشابك أخذاً وعطاءً معها، أو الحيلولة دون التفاعل الزمنى والتاريخى فى كينونتها، ولكن دون أن يعنى هذا، كذلك، استعلاء عنصرها.

حرصت على أن أؤكد هذا فى البداية، لأسبعد مفهوماً للخصوصية القومية عامة أو الروائية بوجه خاص، بعداً أقنوماً مغلقاً ثابتاً على ملامحه الذاتية النهائية الاكتمال فضلاً عن استعلائه القومى.

على أن نسبة الخصوصية الروائية إلى قيمة قومية، هى الوضعية العربية، تثير تساؤلاً جوهرياً حول أمرين: فالخصوصية الروائية أولاً هى خصوصية إبداعية فى المثل الأول، أى خصوصية نابعة من ذات الروائى الفرد، ولها عييزاتها المحايطة فى العمل الروائى نفسه. والخصوصية الروائية ثانياً نسبياً إلى مصدر قومى موضوعى باعتبارها تعبيراً إبداعياً عنه.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى خصوصية إبداع روائى ذاتى من ناحية، وخصوصية إبداع روائى قومى موضوعى من ناحية أخرى. وهكذا نجد تعدداً للخصوصية من حيث طبيعتها الإبداعية الذاتية الفردية، كما نجد أحادية للخصوصية من حيث طبيعتها القومية الموضوعية. وهذا ما يمكن أن يشير ما نسميه بجلد الذات والموضوع فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية أو القومية عامة.

ولكن، أين هى هذه الأحادية فى واقع القومية العربية؟ فما أكثر التنوع والاختلاف فى بنيتها الجغرافية والاجتماعية

الراعب وغيرهم من الروائيين للخروج من الأبنية الحكائية التقليدية، ولإبداع أشكال من الحكى الغرائبي والتفريسي وأساليب من السرد ذات عمق تراثي، مما يعمق الإحساس بالخصوصية العربية في رواياتهم.

ولعل الأساليب المختلفة من التناسل التي تُرزع أو تنبش في كثير من أساليب السرد الروائي المعاصر، والتي تتمثل في إحالات نصية دينية أو تراثية أو أدبية، أن تدخل في هذا الاتجاه الروائي الذي يسمى - ولا يزال - إلى تأكيد هويته العربية في مواجهة المركزية التقليدية الغربية المهيمنة، سواء بأنكالتها السردية أو مدلولاتها ومضامينها.

على أن مواجهة الأنا القومية للآخر الغربي لا تتمظهر في هذه العودة إلى التاريخ والتراث فحسب، بل تتخذ أشكالا من المواجهة ذات الطابع السياسي والنضالي المباشر التي يعبر عنها العديد من الروايات المصرية التي تزخر بحكايات النضالات الوطنية ضد الاحتلال الغربي أو الصهيوني في الساحات المصرية والفلسطينية والألبانية والجزائرية والمغربية والليبية، وفي غيرها من الساحات العربية.

على أن غالبية هذه الروايات دون الغض من قيمتها الوطنية والإنسانية - تكاد تتبع خصوصياتها من أحداثها ومعطياتها الواقعية العملية أكثر مما تتبع من قيمتها السردية والدلالية، وذلك على خلاف أنماط أخرى من الروايات التي تبرز خصوصيتها وهويتها العربية إزاء الهيمنة الغربية لا بأحداثها المباشرة أو بمعالم وأمكنة وشخصيات معينة، وإنما بما تتضمنه من رؤى ودلالات وقيم حضارية تبرز الاختلاف والتمايز بين الخصوصية الشرقية والخصوصية الغربية كما في بعض أعمال يحيى حقي والطيب صالح وعبد الحكيم قاسم ونبيل سليمان وغيرهم. وتكاد هذه الروايات أن تكون فصلا عربيا مما يسمى اليوم بأدب ما بعد الكولونيالية.

على أن هذه الروايات المعبرة عن جدل العلاقة بين الأنا والآخر، سواء بالعودة إلى التاريخ أو التراث أو المواجهة السياسية أو النضالية المباشرة، أو إبراز المفارقة الحضارية بين الشرق والغرب، لا تشكل الطريق الملكي الوحيد لإبراز الخصوصية العربية في الإبداع الروائي، وإن كانت قد بدأت

أساسيا لخصوصيتها، بل لعله أن يكون حتى اليوم من أبرز سمات هذه الخصوصية.

فلقد نشأت الرواية العربية في ارتباط وتواز مع سؤال عصر النهضة العربية: أين أنا من الآخر الغربي أساسا؟ وكان سؤالاً ملتبسا، فهو إزاء ما كانت تستشعره الذات العربية من قهر إزاء العدوانية الأوروبية الاستعمارية، فضلا عما كانت تستشعره من دونية إزاء تقدمه المعرفي والعلمي والحضاري عامة، ومركزية الاستعلاكية. وكان رد فعل الذات القومية، إزاء ذلك، هو الاستقواء بماضيها القديم سواء في تاريخها السياسي أو تراثها الثقافي. وظلت هذه العودة وهذا الاستقواء بشكلاان خصوصية مسيرتها الروائية الإبداعية حتى يومنا هذا، وإن اختلفت مستويات هذه العودة إلى التاريخ والتراث والجدور الشعبية الأصيلة، كما اختلفت دلالاتها وخصوصيتها وأساليبها السردية.

ونستطيع أن نتابع هذه العودة المتصلة منذ الروايات التاريخية الأولى أواخر القرن التاسع عشر في روايات جورجي زيدان حتى تسعينيات هذا القرن في «ثلاثية» رضوى عاشور مثلاً. حقا، لقد تطورت هذه العودة إلى التاريخ، من سرد للأحداث التاريخية سردا تقريها أو عاطفيا أحادي الاتجاه إلى بنية متراكبة، متعددة الرؤى والأصوات والملاقات والإيحاءات، تتداخل فيها الأزمنة وتتوزع فيها أساليب السرد، وسجد الأمر نفسه في مسيرة الروايات التي تستلهم التراث الثقافي في تجليه الفقهي والكلامي والصوفي. ويوجه خاص في كتابات محمود المسعدى وإميل حبيبي وجمال الغيطاني. سجد استلهاما تراثيا عميقا في موضوعاتها وأساليب سردها، مبدعة بهذا أشكالا روائية متمردة على الأشكال الغربية التقليدية، متحررة من مركزيتها المهيمنة، معمقة الإحساس بخصوصية الرواية العربية.

وكذلك الشأن في الروايات التي تستلهم الأساطير والحكايات القديمة وكب السحر والرحلات والسير في تراثنا الثقافي القديم. فـ (ألف ليلة وليلة) يستلهمها طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمال الغيطاني وهاني

الشرقاوى ويوسف إدريس والطاهر وطار وغالب طعمة فرمان وعبدالرحمن منيف وعشرات آخرين.

كما نتبين أشكالاً وتماييز أخرى أكثر حدة وحسماً من حيث الرؤية الاجتماعية والسياسة والسرد الفنى، كما فى روايات صنع الله إبراهيم التى يخلب عليها الطابع الوثائقي، وأعمق فى رؤيتها الإنسانية الشاملة وفى رهاقة سردها الفنى فى روايات بهاء طاهر، أو أكثر جرأة فى تخطي المألوف التقليدى السردى فضلاً عن الدلالى فى روايات إدوار الخراط وخليل نعمى وغيرهم، أو فى الفوص فى الخبرات الخاصة والعرقية والريفية والشعبية والصحراوية والقبلية ومع جماعات المهمشين التى تجدها فى بعض أعمال الطيب صالح، وفى أعمال إبراهيم الكونى ومحمد مستحاج وغيرى شلى، وغيرهم، وتبرز فى بعضها أشكال مستحدثة متنوعة من السرد الأسطورى والتهكمى والغرابى.

ولى جانب هذا تتزايد الكتابات النسائية التى تعالج بجرأة قضية الهوية الجنسية والمركزية الذكورية فضلاً عن معالجاتها مختلف القضايا الاجتماعية والقومية العامة والخاصة. وقد أكتفى بالإشارة إلى الرائدة لطيفة الزيات وسحر خليفة وإلى الكتابات الجديدة لسوى بكر ولعروسة النالوتى ولهذى بركات وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى ومى التلمسالى ونورا أمين وآخريات.

وعندما تتساعل أخيراً: أى هذه الخطابات الإبداعية المتنوعة الخصوصية أكثر تعبيراً عن الخصوصية العربية؟ قد نجد من يرى أن الروايات التى تستلهم التاريخ أو التراث الدبنى والصوفى، والتى تستمد أساليب سردها من هذا التراث القديم هى أقرب هذه الخطابات تعبيراً عن الخصوصية العربية، بما تتلئ به من معالم مكانية وشخصيات ودلالات ممتونة وقيمة تستثير عبق الذاكرة التاريخية والذائقة التراثية المعبرة عن خصوصيتنا العربية. ومع تقديرى لما قدمته هذه الروايات التى تستلهم التاريخ والتراث، وإقرارى بما حققته من إضافات جليلة مبدعة إلى الرواية العربية، فإنى أرى أن خصوصية الرواية العربية تنتسب أساساً إلى مدى تعبيرها الإبداعى عن الخبرات والتساؤلات والمشكلات المجتمعية الحميمة التى تشكل القسماات الجوهرية لوقائع خبرتها الحية

هذا الطريق. بل لعلها تبرز هذه الخصوصية أحياناً على نحو يغلب عليه الطابع القومى العام المجرد. فهناك أنماط أخرى متنوعة من الروايات التى تجاوز هذا التعميم بل التجريد القومى أحياناً، لتفوص فى الواقع الاجتماعى العربى فى هياكله ومستوياته وتناقضاته ومفارقاته وصراعاته وهوسه ومأساه وتطلعاته وقضاياها المختلفة، بما يفضى على الخصوصية العربية طابعاً عنيها مهما اختلفت وتنوعت أساليب التعبير والسرد. وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بجدل الذات والموضوع وجدل الخاص والعام.

فالواقع الاجتماعى العربى، رغم ما تحقق له وفيه من مظاهر تنويرية وتحديثية عديدة، لا يزال تخدش وتويرا علويًا «برانيا» ولا يزال يرين عليه وتمش فى جنباته أشكال مختلفة من القمع والقهر والفقر والأعراف المتخلفة والبطالة والفساد والتفريب وانعدام حرية الرأى والديمقراطية، فضلاً عن تعاطم الانجذامات القطرية، مما يفجر توترات إبداعية متنوعة فى الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتمرد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة. وتتخذ هذه الروايات أنماطاً مختلفة متنوعة من السرد الواقعى النقدي أو الغنائى أو الرمزي أو التهكمى أو الوثائقي أو حتى الريبورتاج الصحفى أو الأسطورى، بل تتداخل أحياناً هذه الأنماط السردية المختلفة فيما بينها فى النص الروائى الواحد، كما تستلهم أساليب من الإبداع الفنى السينمائى والمسرحى والفنون التشكيلية. ويكاد هذا النمط من الروايات أن يكون فى تقديرى أبرز ظواهر الرواية العربية المعاصرة.

فالملمحة الواقعية النقدية المظلمة التى تمثلها روايات نجيب محفوظ فى سيرتها المتصلة والمتنوعة، وفى واقعيها النقدية، تكاد تشكل تشكيلاً إبداعياً جمالياً التاريخى الوجدانى العميق لما يقرب من قرن كامل من المعاناة والصراع والتغير والتناقص والتطلع إلى تأكيد الذات الفردية والقومية فى حياة الشعب المصرى. وبرغم هويته المصرية الحميمة، فإنها تكاد أن تكون فى جوهرها معبرة عن جوهر الأوضاع والمتناخات العربية. ونجد الامتداد الإبداعى لهذا التوجه بأشكال سردية ومستويات دلالية مختلفة فى أعمال حنا ميناء وعبدالرحمن

بلدان الجنوب أو العالم الثالث عامة. وذلك لتشابه ظروف التخلف والتبعية والتمزق القومي أو الاجتماعي فيما بينها، وإن يكن لكل منها خصوصيته في تحقيق هذه الخصوصية. نجد هذا بوجه خاص في الروايات الأفريقية. ولعل كتابات سونيكا أن تكون مثلاً بليغاً على ذلك، وكذلك الشأن في روايات أمريكا اللاتينية عند أغلب روائيتها.

تبقى كلمة أخيرة لابد منها.

إن الرواية العربية قد حققت إنجازات إبداعية لا ننكر في مسيرتها لبلورة خصوصياتها القطرية والقومية المتنوعة. كما حققت وجوداً نسبياً في التراث الروائي العالمي المعاصر وإن يكن لايزال في بدايته.

على أنها لا تزال محاصرة بقيود المحرمات السياسية والدينية والعرقية والأخلاقية والقومية الضيقة التي تفرضها عليها وعلى الإبداع الأدبي والفكري عامة مختلف الأنظمة والأوضاع العربية والاتجاهات الأصولية المتعصبة.

ولهذا ترتبط مسيرة الرواية العربية لتحقيق وتطوير خصوصياتها القومية بمعركة الدفاع عن التقدم والحرية والإبداع في بلدانها العربية.

الخاصة، وفي تطورها وتفاعلها مع حقائق وعبرات عصرنا الراهن سواء كانت العناصر والمعطيات التي يبرر بها عن هذه الخبرات، عناصر تراثية قديمة أو حديثة أو رمزية أو أسطورية، وأياً كان شكل السرد الذي تتخذ للتعبير عن هذا، سواء كان واقعياً، أو سحرياً أو وثائقياً، وأياً كان مصدره الأصلي، ما دام قد تمت تبليته وتمثله في الخبرة الإبداعية الخاصة.

هل نستطيع في النهاية أن نجيب عن سؤال خصوصية الرواية العربية المعاصرة؟ لعل لا أضيف جديداً إلى ما سبق بقولي: إن هناك خصوصيات متعددة للرواية العربية المعاصرة سواء من حيث السرد الفني أو الدلالة. وتكاد هذه الخصوصيات - على تنوعها التشكيلي والدلالي - أن تكون تعبيراً جمالياً ونقدياً عن تطلعها إلى التحرر من التخلف والقهر والقمع والتسلط ومن المحاصرة والتغريب والتفريب، من أجل تحقيق ذاتيتها الفردية والاجتماعية والقومية والإنسانية وتنميتها إلى غير حد. وهكذا أكاد أقول إن المشترك بين هذه الخصوصيات المختلفة للرواية العربية هو البحث عن الخصوصية والهوية المنتقصة أو المفقودة، والسعى إلى استكمالها وتحقيقها وتأكيداها.

على أني أضيف إلى ذلك أن البحث عن الخصوصية والهوية يكاد يكون هم أو خصوصية روايات أغلب كتاب



المعركة فى السوق مكانة الرواية العربية فى السياق العالمى

روجر آلن*

والإعلان كما تذكره أكد أهمية (الثلاثية) التى قرأت منها لجنة نوبل المجلدين الأولين عن الترجمة الفرنسية لفيليب فيجرو. وذكر الإعلان أيضا كلاً من (زقاق المدق) و (أولاد حارتنا) من الترجمة الإنجليزية لفيليب ستوارت و (ثرثرة فوق النيل) ومجموعة قصص قصيرة God's World التى اعتقد أكثر المعلقين أنها مجموعة نجيب محفوظ (دنيا الله)، ولكنها كانت فى حقيقة الأمر تشير إلى مجموعة قصصية صدرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٣، وهو التاريخ نفسه المذكور فى إعلان لجنة جائزة نوبل، وقمت بترجمتها مع زميل مصرى هو الدكتور عاكف أبادير. وفى هذا العدد أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولاً، إن إغفال الإعلان فى عام ١٩٨٨ الذكر أو الإشارة إلى أى كتابات لنجيب محفوظ بعد سنة ١٩٦٩ (ولو أنه يجب على أن أذكر أن ذلك نتيجة مباشرة لعدم وجود نصوص مترجمة لأغلب رواياته الأخيرة حتى ذلك الحين)^(١). وثانياً، إن تركيز

من أهداف هذه الدراسة إلقاء الضوء على تعليقات بعض النقاد الغربيين على مؤلفات روائيين عربيين، هما نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، منطلقاً لبحث حالة الرواية العربية المعاصرة فى السياق العالمى.

وبعد عرض بعض الاقتباسات عن مؤلفاتهما ومناهجها النقدية التقييمية، الظاهر منها والمضمر، سأشير إلى بعض الآراء الممكنة استنتاجها من هذه الاقتباسات، فيما يخص حاضِر الرواية العربية ومستقبلها خارج نطاق العالم العربى نفسه فى السوق العالمية.

الاقتباس الأول هو ما تضمنه إعلان لجنة نوبل فى الأدب عن فوز نجيب محفوظ بجائزتها الأدبية فى أكتوبر عام ١٩٨٨. وكانت هذه مناسبة مهمة، دون شك، للرواية العربية لتجد نفسها قد دفعت إلى دائرة ضوء الاهتمام العالمى.

* جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

العرب للاشتراك بمؤلفاتهم الإبداعية في حركة الرواية العالمية؟ فإذا كان، فمتى يتم ذلك؟

سوف أترك هذه الآراء الغريبة مؤقتاً. دعونا نعرف أن نجيب محفوظ قد نجح في عصر ما قبل ١٩٦٧ في أن يؤسس الرواية العربية تأسيساً متيناً وفر لجيل جديد من الروائيين ميداناً واسعاً مفتوحاً على مصراعيه للارتقاء والتطور والتجربة والتوسع في عدة مناهج مثيرة. ولكن محفوظ نفسه لم يعتبر من الكتابة مهارة ثابتة لا تتغير ولا تتطور؛ بل إن رواياته في الستينيات تعد نموذجاً واضحاً للتغير في تطبيقه المبادئ الروائية عن سوابقها (والثلاثية واحدة منها)، بينما رواياته الأخيرة تقرر مواكبته عملية التطور الروائي المستمرة. ومن المعروف أنه ينضم إليه بذلك جيل من الروائيين أذكر منهم: محمد براءة وأحمد المديني ورشيد بوجردة وإبراهيم الكوني وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحاتم الشيخ وإلياس خوري ورشيد الضعيف - هؤلاء الكتاب وكثيرون غيرهم وجهوا مسلك الرواية إلى موضوعات وتقنيات جديدة في ميادين متنوعة؛ منها منطق السرد والتناص وعبر النصية وتنوع استخدام مستويات اللغة وأساليبها. وما يثير اهتمامي، بوصفي مؤرخاً للرواية العربية، هو النتائج المترتبة عن هذه التطورات والتجارب، ومنها إعادة البحث في المراحل الأولى لثراء الرواية العربية، وعلاقتها المهمة بسوابقها، إضافة إلى ما قام به بعض الروائيين من إدماج بعض نتائج هذه البحوث في مؤلفاتهم الروائية. فالعارضات الساخرة (Pastiches) عند عبقري روائي مثل ما نجد في بعض روايات جمال الغيطاني للأجناس وللتنصيص العربية الكلاسيكية والعنوان والإطار التقليديين لرواية (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي، مما يدخل القارئ لعبة مفارقة معقدة، وكذلك السرد المكسور عند إلياس خوري؛ كل ذلك يذكرنا بألمة عديدة من التراث الأدبي القريب والبعيد، كما نذكرنا روايات محمد شكري مثلاً - بصورة واعية ومباشرة - بالعلاقات بين الرواية والسيرة الذاتية، وتشير إلى ضرورة إعادة النظر في (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق ودورها في تطوير الوعي الروائي في العالم العربي، في حين أن بناء الرواية عند الغيطاني وحبيبي وأساليبها يعيدان إلى الأذهان

الإعلان في المقام الأول على (الثلاثية) - التي لم تكن مترجمة للإنجليزية حينذاك - أدى إلى تجاهل النقاد الغربيين لمعظم أعمال محفوظ الأخرى في الفترة التي تلت الإعلان وترجمة (الثلاثية) إلى اللغة الإنجليزية. وهذه الروايات الثلاث (الثلاثية) التي أصبحت جزءاً قطعياً من تاريخ الرواية العربية، والتي نشرت قبل إعلان لجنة نوبل بأكثر من ثلاثين عاماً وفي عصر مختلف تماماً في حياة العالم العربي السياسية والاجتماعية، قد أصبحت الموضوع المعصري الذي يهم الغرب في نهاية الثمانينيات. فمعظم النقاد الغربيين ركزوا اهتمامهم في تلك الروايات على ما يمكن تسميته ببعد اللون المحلي من الصورة الحية التي أبدعها محفوظ للمجتمع القاهري في فترة ما بين الحربين العالميتين. ويمكن التنويه بأن قراءتهم لـ (الثلاثية) أصبحت كما لو كانت روايات (الثلاثية) «ألف ليلة وليلة» المعاصرة، خاصة بعد إعطاء المجلد الثاني (قصر الشوق)، وهو اسم شارع في القاهرة، العنوان - Palace of Desire - وفي هذا دليل على الطابع الاستشراقي في هذه القراءات.^(٢) والمفروض أن النقاد الغربيين كانوا يعطون أنفسهم الحق، عندما كانوا يعمرون عن استحسانهم لـ (الثلاثية)، أن يصفوا محفوظ بأنه «ديكتاتور القاهرة» أو «بازك القاهرة»، ومثل هذه التعليقات لم تعجنني في ذلك الحين ولم أغبر رأياً فيما بعد. مازلت أذكر أنني سألت نفسي آنذاك: هل كان الدافع لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل مبادرة لتنهقته على أن (الثلاثية) تمثل نقطة إكمال مرحلة في تطور الرواية العربية، وهي عملية قد اشترك فيها عدد كبير من المفكرين المرموقين، أو أن مواهب محفوظ الشخصية أوصلته إلى نوع من الامتياز واعتلاء قمة ثقافية أدبية في مشروع طويل، كان الهدف الرئيسي المضمرة منه هو إنتاج نسخة طبق الأصل للرواية الأوروبية (خاصة الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر)، ولكن باللغة العربية، في النصف الثاني من القرن العشرين؟

ومن وجهة نظر معاصرة، واستمراراً على المقياس الدولي العريض، يمكن التساؤل عما إذا ما كان دور الرواية العربية لا يزال يتمثل في الاقتداء بنموذج صيفت مقاييسه في بيئة أخرى، أم أن هناك إمكان توفر الفرص للروائيين

sufficiently westernized حتى ينتج سردا يشابه ما نسميه برواية. فصوته صوت مفسر في مخيم قمييلة campfire explainer، ولا يوجد في كتابه هذا أى أثر لحس المغامرة الخلقية للفرد الذى يميز جنس الرواية منذ (دون كيشوته وروينسون كروزو) عن الأسطورة والخبر التاريخي.

وبعد عدة سطور:

(مدن الملح) رواية محظورة بالملكة العربية السعودية. وحظر الروايات فى السعودية له غرابة لطيفة فائقة مثل فكرة حظر التراجيل فى مدينة مينابوليس^(٦).

والآن، نعود إلى مكانة مؤلفات محفوظ سائلة الذكر؛ هل من الممكن أن نستنتج من آراء أبديك والمنطق الغرب فيها قائلين إن محفوظ من الفائزين فى السوق العالمى ٢١ احتذاه القادة الغربية، وإن منيف من الخاسرين؛ لأنه قرر ألا يتحدثها وأثر عليها الإحياء، بطريقة دقيقة، لبعض الصفات الأصيلة للسرد التقليدى العربى والتاريخى منه على وجه الخصوص؟

وعلى أى حال، يقرر هذا الاقتباس الثانى فكرة سيطرة ثقافة غربية غير قابلة للتحدى على جنس الرواية وعلى ميادين تطورها المختلفة التى عبر عنها أبديك بصراحة، و- يجب أن يقال- بروح استكبار تشير الدهشة. ويبدو من هذا الرأى أن الغرب «يملك» ناصية الرواية؛ ومن ثم فالطريق إلى الشعبية العالمية هو التمثيل والاحتفاء. أما الاختلاف فهو على الأقل يشير مشاكل عديدة. ومن الواضح أن ذكر التراجيل وتداعى الصور المتعلقة بها يعكس سيطرة عقلية لم تزل تنظر إلى الشرق الأوسط بالمدسات الاستشراقية، وهى عقلية نقرأ بحثا عن أبعادها المختلفة فى رواية عربية من أحسن أمثلة هذا الجنس الأدبى على المستوى العالمى؛ وهى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. وما يعكسه نقد أبديك ليس جهله التام بثرات الرواية العربية وسوابقها، ومحاولة منيف فى احتذاء التقاليد السردية فحسب، بل عدم اعترافه بأن البحوث

أصداء المقامة، ومثلها الحديث فى هذا الأثر المهم (حديث عيسى بن هشام) للمولى^(٣).

ولقد حاولت مدة طويلة جدا من خلال دراسة الرواية العربية من الخارج أن أضع هذه التطورات فى الاعتبار، وفى سياق ما يمكن تسميته بالتوتر- أو المفاوضة كما تشارون- بين عوامل التشابه والاختلاف فى الرواية العربية ونظارتها فى التراث الروائى الغربى. لذا، فقد كنت أخصص فصلا من كل طبعة لكتابى عن الرواية العربية للقيام بدراسة نقدية لرواية تحاول- على الأقل فى رأى- أن تختلف اختلافا واعيا عن التراث الروائى الغربى. وكان هذا هو السبب الذى جذبنى إلى دراسة رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف فى الطبعة الأولى من الكتاب فى السبعينيات^(٤)، وفى الطبعة الثانية من التسعينيات (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى^(٥). ولن أبحث هاتين الروايتين هنا، لكنى أود أن أشير- بشأن نجيب محفوظ والنظرة الغربية للرواية العربية- إلى أن أعمال نجيب محفوظ التى تمكس هذه الاتجاهات والصفات للرواية العربية المعاصرة هى (ملحمة الحرافيش) و (رحلة ابن فطومة) و (البلى ألف ليلة)، وربما كانت أكثرها إثارة فى هذا السياق (أصداء السيرة الذاتية)؛ ففى هذه الأعمال استخدم محفوظ أنواعا متنوعة من النصوص القديمة وأسماء معروفة للتعبير عن أفكاره الحديثة فى الصيغة الروائية. وبالعودة إلى ما ذكرته فى بداية عرضى هذا، يمكننى أن أعلن أن هذه الروايات التى ترجمت إلى اللغة الإنجليزية لم تزل لإعجاب عامة القراء فى الغرب، الذين عبروا بطريق القوة الشرائية عن تفضيلهم ل محفوظ (الثلاثية) ورواياته فى الخمسينيات على الروايات الأخرى.

أما الاقتباس الثانى فهو عن عبد الرحمن منيف. فإذا كانت فكرة وجود مقياس لجنس الرواية- وقد ازدهرت داخل الثقافة العربية- فكرة مضرة فى النظر إلى محفوظ- «ديكتاتور القاهرة»، فقد أصبح هذا الموقف أكثر وضوحا فى تعليقات الروائى الأمريكى المشهور جون أبديك، فى مقالته النقدية عن النص المترجم لرواية منيف (مدن الملح: التيه) :

إنه من المؤسف حقا أن السيد منيف، كما يبدو، ليس من المستغربين إلى حد الكفاية in-

جيل كامل من الروائيين الذين يستظلون المسافة الواسعة الموجودة بين الحضارات التي يسكنون فيها؛ وبذلك يساهمون في عملية دفع الرواية إلى اتجاهات جديدة مثيرة^(٨). وبخلاصة القول، إن الرواية هي ظاهرة متعددة الثقافات وعبر الثقافات، وإن أي محاولة في احتكار السيطرة على أنماطها التطورية هي عملية غير مفيدة تماماً، بل لا معقولة. هناك كتاب عرب قد قدموا إضافات مهمة جداً لتطوير الرواية على المستوى العالمي. والرواية المكتوبة باللغة العربية وصلت الآن إلى مرحلة من التطور يمكن فيها الاشتراك في هذه العملية. وفي هذا السياق، يثير الاهتمام أن فوز روائي عربي بجائزة نوبل أثار اهتمام قراء الرواية في الغرب، كما أثار في الوقت نفسه عملية نقل الثروة المتنوعة للرواية المعاصرة - وأضيف هنا الأكثر عربية - إلى السوق العالمي التي لم تزل في مراحلها البدائية.

ولكن، لدينا الآن سؤال متعدد الأبعاد: كيف يمكن أن نقدم هذه الحركة الروائية العربية المتنوعة الثرية والمبدعة لجمهور القراء في السياق العالمي الأوسع؟ في هذا المجال، مثل كثير من المجالات الأخرى، من أهم المفاهيم التعاون والانصاف، أو بالأصح الاهتمام المتزايد بهذين المجالين. وفي أي بحث لهذا الموضوع من الممكن أن أبدأ الحوار داخل العالم العربي نفسه. ولكني أفضل، وأنا أدرس، أو أدرس خارج المنطقة - ومن منطق تخصصي وتدرسي فن الترجمة - أن أركز تعليقاتي الأخيرة في هذا المجال. فسأقدم هنا صورة من الولايات المتحدة الأمريكية لطبيعة مشروع توسيع مكانة الرواية العربية العالمية ومدها. لقد احتكرت بيع الكتب في أمريكا، وإلى حد ما في إنجلترا، سلاسل مكتبات كبرى مثل Borders و Barnes and Noble. أدى امتداد تأثيرها لا إلى إغلاق عدد كبير من المكتبات الصغيرة المتخصصة فحسب، بل إلى فرض أنواع الكتب التي يسهل تسويقها على الناشرين. وبمناسبة اشتراكي في مؤتمر الرواية زرت مكتبة Borders المحلية للبحث عن الرواية العربية على رفوفها، وعثرت على عدد لا بأس به من مؤلفات ثلاثة كتاب عرب: الروايات المترجمة لتجنب محفوظ الذي لم يزل يتمتع بشهرته مابعد نوبل - وإن كانت بعض رواياته كما أشرت

الجارية لأصول الرواية على المستوى العالمي، ولمصادرها الثقافية العديدة، تقتضي منهجا أكثر احترازا في عملية تقييم الروايات والقصص من حضارات عالمية مختلفة. ويبدو أن أبديك يتوقع من الرواية العربية أن تحيى وتشمل عهدا، في تطور جنس الرواية، لاقى فيه أهم حوافرها في تصوير حركات الطبقة الأوروبية المتوسطة بعد الثورة الصناعية وظهور المدنية الحديثة. ومن المعترف به أن نوع الرواية هذا لم يزل يحتفظ بشعبية واسعة بين القارئ العادي في الغرب، وأكثر ظني أن هذه الظاهرة يمكن أن نسندها إلى الأوساط الشعبية الأخرى، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى التلفزيون والأفلام. ولدينا مثل واضح في شعبية جين أوستن في السنوات الأخيرة. وفي هذا الصدد، أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولاً، الرواية نفسها معرضة لعدة تحولات متوقعة في بنيتها العضوية؛ ولذلك نتخذ المختصون فيها أي قالب تاريخي يشابه النمط الثابت المذكور أعلاه، الذي يبحث عن أصوله في (دون كيخوته) لسيرفانتس وأسلوبه المتعمد لهدم تقاليد جنس الرومانس. وفي ميدان البحوث الأدبية لتراث الرواية، هناك عدة دراسات للرواية القديمة، وما يطلق عليه الرواية قبل الرواية، داخل التقاليد الغربية للسرد. ومن الواجب كذلك أن نضيف إلى دائرة أبحاثنا الآثار الأدبية المكتوبة في ثانيا الحضارات العالمية الأخرى مثل (حكاية كنجي) من التراث الياباني. وقد دعت مؤخرًا مارجریت آن دودي إلى ضرورة اتساع كل من الإطار الزمني للرواية ومبادئها النوعية حتى يمكن ضم الكتابات النسائية المختلفة من عصور سالفه^(٧). وثانياً، في عصر ما بعد الاستعمار من الأصعب بكثير تطبيق عدة مقاييس قد استعملت في محاولة للتفريق بين الحضارات وأجناسها الأدبية الأصلية. ويجدر هنا الإشارة إلى دور الواقعية السحرية عند جيريل ماركيز وزملائه في تطوير فن الرواية، وإلى براعة الأسلوب الفائقة عند روائيين وروائيات عدة من الهند، وأنتاني وليشجور وثور الدين فرح وسلمان رشدی وأهداف سوف، وكلهم ألفوا روايات بالإنجليزية، وكذلك الطاهر بن جلون وأمين معلوف ورشيد أبو جدرة بالفرنسية. وعبد الكبير الخطيبي لا يكتب روايات بالفرنسية فحسب، بل يحلل بطريقة بارعة جداً هذا التمازج metissage الذي يتصف به

عليه بقاء الرواية العربية المترجمة محصورة داخل البيعة الأكاديمية التي تنتجها. وهنا، من الإنصاف أن أشير إلى أن العلاقة بين النشر والتسويق التي ذكرتها عاليه لا توجد بالدرجة نفسها في الأسواق الفرنسية والألمانية التي تمكنت فيها عدة دور نشر ومكتبات صغيرة - على الأقل حتى الآن - من الاحتفاظ بمكانة مرموقة نسبياً^(١٠).

إن المشروع الذي وصفت هنا بعض ملامحه لزيادة عدد قراء الرواية العربية على المستوى العالمي هو فعلاً مشروع كبير. وما يجعلني أكثر تفاؤلاً هو حدوث تطورات عدة سأذكر منها اثنين فقط. أولاً: عزم جيل جديد من المتخصصين في الأدب العربي في الغرب على التفرغ للترجمة. فإذا كان أكثر مترجمي الجيل السابق من هيئة التدريس في الجامعات - أمثال تريفور ليجسيك ومحمد مصطفى بدوي في الترجمة للإنجليزية وميشيل باربو في الترجمة للفرنسية - فقد انضمت مجموعة جديدة منها هارتموت فاندريش وبيتر ليرو وكاترين كويهم ومارلين بوث وفراسيس لياردى إلى عميد المترجمين دنيس جونس ديفيز في التفرغ للمشروع الكبير السابق ذكره. أما الثاني، فهو تأسيس عدة مشروعات لتنظيم عملية الترجمة المستمرة؛ وأكبرها بروتا PROTا الذي تديره الشاعرة والناقدة الفلسطينية المشهورة المذكورة سلمى الجبوسى، والذي أصدر عدداً كبيراً من المجموعات (أنثولوجيات) من مختلف الأجناس الأدبية، منها الشعر الحديث، والمسرح، والأدب الفلسطيني، وأدب الجزيرة العربية، والروايات، والقصص - تحت الطبع حالياً - وعدد كبير جداً لمؤلفات كتاب عرب في مجلدات مفردة. ولدور نشر أخرى مثل الهيئة المصرية العامة للكتاب وستاداب في فرنسا وليلينس في سويسرا - في الألمانية - قوائم طويلة للنصوص المترجمة، ولكنها تشابه مع منشورات «برونا» في محدودة أسواقها اللغوية، وفي تسويقها. ولذلك، يجب علينا أن نرحب بالمبادرة الجديدة المسماة «ذاكرة المتوسط» Memoires de la mediterrannée التي تخطط لترجمة المؤلفات العربية إلى خمس لغات أوروبية على الأقل في الوقت نفسه، من خلال التعاون بين المترجمين في كل من الترجمة نفسها والنشر والتسويق^(١١).

سابقاً أكثر رواجاً من الأخرى - والمؤلفات الكاملة تقريباً لخليل جبران الذي لم تزل حكمه وقصصه العاطفية تجذب اهتمام المراهقين، وعدة مؤلفات لنوال السعدوى التي تضمن لها مواقفها النسوية ومواجهتها لما تسميه بالقيم الدينية البطريركية (Patriarchal) جمهوراً واسعاً. وبالإضافة إلى هذه الأسماء، وجدت بعض الكتب المفردة لروائيين آخرين، مثل (الزنى بركات) لجمال الغيطاني و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف و (حكاية زهرة) لحنان الشيخ. وقد أصدرت هذه الكتب دور نشر كبيرة في أوروبا والولايات المتحدة؛ وبذلك أصبحت أسماؤهم وكتبهم جزءاً من سلع المكتبات الكبرى، وأتاحت لهم الفرصة - وهي عادة قصيرة المدى - لدخول ميدان قراءة الروايات في هذه البلدان. وإذا أشرت إلى نقطة أقل إيجابية فمن الواجب أن أقول إن الترتيبات المالية التي كانت جزءاً من المفاوضات المتعلقة بنشر بعض هذه الروايات أدت إلى ارتفاع كبير في توقعات المؤلفين بالنسبة إلى عوائد الترجمة. وإذا كان هذا الوضع قد أفاد فعلاً بعض المؤلفين، فقد كان جمهور القراء أحياناً من الخاسرين. وما عادت النصوص المترجمة، مثل (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني و (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي متوفرة في الأسواق الإنجليزية لأسباب تتعلق بمقود النشر.

واهتمامى في هذه الدراسة لا يقتصر على مشروعى الترجمة والنشر فقط، بل يتضمن نقطة لها الثقل نفسه؛ ألا وهي التسويق. ليس خافياً على أحد أن الروايات العربية التي أشرت إليها في محضر بحثي ليست الوحيدة المترجمة. وإذا توسع ميدان البحث إلى الميدان الأكاديمي وطرقه للنشر، وأضفنا إليه أسماء مجموعة من المطابع الصغيرة التي تخصص في نشر النصوص الأدبية الأجنبية المترجمة، وجدنا قائمة الروايات العربية المتوفرة للقراء باللغة الإنجليزية أكثر تمثيلاً، فيما يخص المناطق والموضوعات والأجناس التحتية وأسباب السرد وحتى المراحل الزمنية^(١٢). وعلى الرغم من أن اشتغال بحث المجال الأكاديمي بمترجميه ومطابعه قد جعل الرواية العربية المترجمة متوفرة، فإن غالبية الأسماء في تلك القائمة لم تصل أبداً إلى رفوف المكتبات الكبرى، مما يترتب

فى هذه الدراسة - قائلاً: إن إكمال ترجمة رواية وحتى نشرها، ليس إلا بداية عملية تسويق طويلة. لتتصور معا زمنا فى المستقبل القريب تصبح فيه الرواية العربية، إلى جانب مؤلفات تولستوى وبلزاك ومان، جزءاً من المنهج الدراسى العام فى المدارس الغربية. من أجل تحقيق هذا، أمامنا فعلاً مشروع طويل المدى، أساسه الثقة بمواهب الروائيين العرب.

من خلال نجاح مشروعات مثيرة مثل «بروتا» و«ذاكرة المتوسط»، تصبح درجة الإبداع الروائى عند العرب أكثر وضوحاً وتوفراً لجمهور عريض من القراء. وهذه المشروعات تحتاج إلى التأيد على المستويين المحلى والعالمى، وإلى التمويل أيضاً. لذا، يجب علينا، بالطبع، أن نعطى للمؤلفين والمؤلفات والمترجمين والمترجمات ثمن نشاطاتهم. ولكن يجب أن أضيف إلى ذلك - وهو ما حاولت أن أشير إليه

مواش:

- (٣) وما يتربى على ذلك هنا هو إعادة النظر فى رأى السابق عن كتاب للبلخي المشهور حدث عيسى بن هشام، ففى كتابى *A Period of Time*، أشرت إلى أن حدث عيسى بن هشام ليس رواية، ولكني تبينت وأنا أنظر إلى الفراء من مسافة زمنية أطول أنه من الأفضل القول إنه ليس رواية بل نظائر التعريفات الغربية الضيقة لهذا الجنس الأدبى. انظر: فقرة من *Period of Time A*، رديج كتب إنشاكاً ١٩٩٢.
- (٤) عبد الرحمن منيف، *النهايات*، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٨. ونشرت ترجمتي للكتاب *Endings* فى ١٩٨٧، لندن، كتب Quartet.
- (٥) انظر: روجر آرن، *الرواية العربية*، مطبعة سيراكوس، ١٩٩٥، ص ٢٤٤ - ٢٥٨.
- (٦) جون هينك في مجلة *New Yorker*، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١١٧ - ١٢١.
- (٧) انظر: أ. هيزمان (Heiserman) *الرواية قبل الرواية*، شيكاغو ١٩٧٧، ومارجريت آن دودي (Doody)، *تاريخ الرواية الحقيقية*، نيو جيرسى ١٩٩٦.
- (٨) حضرت اجتماعاً للجنة القصص فى ديسمبر ١٩٩٦ الذى انعقد فى مقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث ناقش كثير من الحاضرين صعوبة نقل الرواية فى الحصول على كتب منشورة داخل العالم العربى، وأشاروا إليها بوصفها مشكلة جوهرية فى حياتهم الأدبية. انظر - كذلك - مقال النيطاني «التواصل الممكن الصعب»، *أحبار*، ٣١ أغسطس ١٩٩٧.
- (٩) من هذه المطابع أذكر المطابع الجامعية فى أركنسو وكاليفورنيا وسيراكوس وتكساس، وفى إنجلترا كتب سالى وكوارتيت Quartet وجارنيت Garnet ومطبعة بيسيبيجا (Passeggiata) فى كولورادو.

- (١) يجب على أن أذكر القارئ بأن جائزة نوبل جائزة تحكمها مجموعة صغيرة من المفكرين السكندنافيين الذين يأخذون على عاتقهم الإطلاع على المؤلفات الأدبية لمتعلق الحضارات العالمية على توسع نطاق. وبالإضافة إلى ذلك، يجب الإشارة إلى حقيقة أخرى مهمة، وهي أن اللجنة المسؤولة لنقرأ المؤلفات فى ثلاث لغات أوروبية، الإنجليزية والفرنسية والألمانية، بجانب السويدية والنرويجية. ولذلك ليس أساس اختيارهم للمرشحين امتياز مؤلفاتهم الكاملة، ولكن إمكان استخدام النصوص المترجمة لمؤلفات الكاتب بوصفه انكشافاً صحيحاً لمدى مؤلفاتهم وإمضاءها. وفى سياق المناقشات حول مسألة «الجذارة» التى جاءت فى أعقاب إعلان فوز نجيب محفوظ بالجائزة، من الواضح أن هذه الحقيقة كانت إما غير معروفة أو متسببة. انظر: كتاب كيبل إيسمارك Espmark جائزة نوبل فى الأدب، برونسون، هول ١٩٩١. ومقال فى مجلة الأدب العالمى اليوم *World Literature Today*، خريف ١٩٨٨ - ص ٢٠١ - ٢٠٣ وشتاء ١٩٨٩، ص ٩٥.
- (٢) فى استطراد قصير هنا، يمكن أن أعبر القارئ بسؤال وجهته إلى زملائي الأساتذة فى جامعتي وهو: لماذا نقرأ رواية قصر الشوق قبل بين القصصين، فأجابوا - ولو بشئ من الحجل - أن العنوان جذبهم إلى قصر الشوق *Palace of Desire*. ويمكن أن نضيف أن العنوان يطلق توقعاتهم والألف ليلية مطابقة دقيقة. وإذا تابنا هذه الفكرة وبحثنا موضوع الترجمة من حيث هو نمط للسيطرة الثقافية، لكانا لماذا يجب على مترجم نص عربى أن ينقل أسماء شوارع القاهرة إلى اللغة الثانية؟ هل يتوسع القارئ العربى وهو يقرأ رواية عن باريس أن يشر على ذكر مروج الفردوس أو على الجزيرة الطويلة وهو يقرأ سكوت فزجيرالد؟ وبحث هذا الموضوع بالتفصيل فى مقال «وقع النص المترجم»، مجلة أدبيات (الإنجليزية) مجلد ٤، رقم ١، ١٩٩٣، ص ٨٧ - ١١٧.

(١١) من بين المؤلفات المنشورة حتى الآن: صورة معجزة لمجد الرحمن منيف، وأوراق شخصية للطيفة الزيات، يوم الجمعة يوم الأحد لخالد زيدان. ومن المشتركين في المشروع: Yves Gonzalez Quijano (فرنسا)، و Isabella Camera و Hartmut Fahndrich (سويسرا - ألمانيا)، و G. Plarilla و d'Afflino (الأندلس).

(١٠) هنا، أذكر مطابع منبهاد ولايس وسوى Seuil في فرنسا ولينوس في برن، عاصمة سويسرا. وقد حققت هذه المطبعة تحت رعاية هارتموت فاندريش مكانة مرموقة في السوق الألمانية. وفازت ترجمة نزهة الحاجر لإبراهيم الكونى بالجائزة الوطنية السويسرية، باعتبارها أحسن رواية أجنبية صدرت في عام ١٩٩٦.



وضع الرواية العربية فى حقل ثقافى غير «روائى»

فيصل دراج*

لهم. وهى فى هذا، لا تعترف بحرية الناس، إلا بقدر ما تؤكد حقهم فى القراءة والكتابة وضرورة وجود لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تعبر عن انتقال الثقافة من حيز الخاصة إلى حيز العامة. والقول بأننا مستقلة، تنقض الذات المستقلة والممتثلة، كما الانتقال من كتابة ضيقة وزخرفية إلى كتابة واضحة تتجه إلى الناس، لإقرار بالتحول وبالتاريخ الإنسانى، الذى يترجم بانزياحه المستمر عن زمن راكد إلى زمن لا يموزه التغير والتبدل. وهذه العناصر مجتمعة، التى تفصل بين ما كان وما يكون، ترى فى المستقبل المفتوح مرجعا لها، وتعرض عن كل منظور يرى فى الماضى جذرا له، سواء كان الجذر ذهبيا أم حاضنا لوقائع بشرية عادية حظها من البريق قليل.

زمن الرواية: زمن الانتقال من الواحد إلى المتعدد:

تعيّن العناصر التى وودت فى رد طه حسين على الراقى زمنا جديدا، هو: زمن الحداثة الاجتماعية. ومع أن

حين كتب مصطفى صادق الرافعى إلى طه حسين، متحديا أن يجارى كتابته فى تقليد القدماء، أجاب السيد العميد: «أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس... نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت»^(١). انطوت إجابة العميد على عناصر متعددة، تؤكد، مجتمعة، ضرورة التفسير والصراع بين القديم والجديد، فبين الإبداع والمحاكاة القائمة فرق، هو الفرق بين إعادة إنتاج الموروث وإنتاج جديد غير مسجوق، أو هو الفرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلمته بأدواته ولغته ومنظوره، وأنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل الطليق فيما تقرأ وتكتب. إضافة إلى هذا، فإن الذات المستقلة، وهى حرة وطليقة، تخبر عن حريتها فى اعترافها بحرية ما هو خارج عنها، أى بحرية الناس الذين تحاورهم وتعمل معهم وتكتب

* ناقد فلسطينى.

تتعامل الرواية مع إنسان محدد الاسم، جاء من الناس وينتمي إليهم، ويبحث عن مصيره مفرداً، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلصون من فرديته شيئاً. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، في مستوى منها، سيرة لغيره من البشر. بل يمكن القول، إن الرواية سيرة لواحد من الناس محدد الاسم والمصير، وهي في اللحظة عينها، سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائماً، سير أخرى تخايلها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تحدث عنهم يختلفون متساوين ويتساوون في مدار الاختلاف. غير أن تعددية السيرة في الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة، الذي يوحد بين البشر على مبعده من المراتب والألقاب المخلوقة، إنما ترجع أولاً إلى التاريخ الاجتماعي المحدد الذي إن اعترف باختلاف البشر، عاد فوحدهم، ولو بقدر، في المصير الذي يصلون إليه. ولهذا، فإن الرواية تستدعي الفردية المستقلة في اللحظة التي تستحضر فيها التاريخ الاجتماعي الذي تصوغه ويصوغها؛ ذلك أن الرواية، بسبب حداثةها، تترقب بالتبديل والتغير، أي بالتاريخ المنفتح على المجهول، الذي لا يلتفت إلى بنيائمه الذهبية المفترضة، إلا في أزمنة عارضة.

ولعل اقتران الرواية بالتاريخ، هو الذي يربط بينها وبين القرن التاسع عشر، من حيث هو قرن التاريخ بامتياز. فقد جعل هذا القرن من التاريخ نهراً متدفقاً يفتش عن مصب ذهبي، ووضع الإنسان في قارب ذهبي يسبحه النهر المتدفق رضياً. ولم تكن جمالية المستقبل وغنايته بعيدة عن عوالم الكشوفات العلمية وسقوط اللاهوت وانبثاق الشعب من الرعية، ومغامرات الاكتشافات الجغرافية التي تنصب الإنسان سيداً على ذاته وسيداً على الكون. وفرض هذا كله، ربما، صيغة الإنسان الجديد، الذي جنسه في ذاته، وذاته أرض لكل جيل محتمل، وأكد الفردية الإنسانية المكتفية بذاتها مبتدأ للكتابة الروائية ومرجعاً لها.

تعمد وجوه التاريخ الذي استولد الرواية وتحدد، لاحقاً، في عنصرين أساسيين، يمثلان جديدها الحاسم، أولهما: الانتقال من سير العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم، إلى سير البشر الذين يتكرونها المراتب المقيدة كلها.

له حسين احتفل بالبشر قبل أن يحتفى بالقراءة والكتابة، فإن ما قصد إليه، وبلغه أخرى، هو: مجتمعية علاقات الكتابة والقراءة، التي تختص أطروحتين تحددان معنى الثقافة في الزمن الحديث. تقول الأطروحة الأولى: لا تتحقق الثقافة، بالمعنى الحديث، إلا في مجتمع يعي أفراد حقه في الوجود، وحريته في الرفض والقبول والمحاكاة، أي في مجتمع جديد يتنقل فيه «الناس» من وضع أقمعة بشرية مبهمة إلى وضع ذوات حرة لها خصائصها المميزة لها عن غيرها. وتقول الأطروحة الثانية: تصبح الثقافة ممكنة في مجتمع جديد أنجز لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تتوزع على كاتب هجر الكتابة الزخرفية المغترفة وعلى قارئ يميز بين اللغة الزخرفية الضيقة ولغة الحياة.

وتشكل هاتان الأطروحتان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة، فعلاً سياسياً منظماً كانت، أو ليداعاً متميزاً، يعطف الخيال على اللغة وأشياء أخرى، ويطلق أبواب الرواية.

تسمى الرواية إلى زمن الحداثة الاجتماعية، الذي يحدد القارئ والكاتب علاقتين مجتمعيتين، والذي يعين ذاته أيضاً، من حيث هو زمن تاريخي جديد، فينتقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداية فيه. يمسك القارئ، في الزمن الجديد، احتكار القراءة، ويطالب بلغة جديدة ذات وظائف جديدة ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة. ويحضر الكاتب من ثنائية المتلقين والاستظهار ومرجعية النص - المثال، ويخبر عن وجوده في توليد نص جديد يحاور ما سبقه ويضيف إليه جديداً. وفي الحالتين، يبدو الماضي زماً انقضى، ويبدو الحاضر زمناً غريباً أنجب ذاته بذاته سواء استمر من الماضي بعض ما يحتاج إليه، أو خلق ما يلزمه بعيداً عن الماضي ومواده المتأكلة.

ومهما تكن العناصر التي بنى قوام الحداثة الاجتماعية، فإن الرواية - وهي جنس أدبي حديث - تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها، والذي يتمثل، أولاً وقبل كل شيء، في الذات الإنسانية الحرة التي تخلف وراءها، شيئاً فسيحاً، زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة.

يتضمن القول بالمتعدد الكتابي حواراً بين أجناس معرفية متعددة، تخبر عن تقدم اجتماعي عام، يقطع مع المرجع - الأصل في أوائمه المحتملة، ويعترف بالاستقلال الذاتي للعلاقات الاجتماعية، بدءاً بالفرد المتمرد على وجود الرعية، وصولاً إلى العلم الحديث الذي يشكك حاضره في معطيات أمسه. يقول باختين:

إن الوعي اللغوي الغاليلى وحده هو الذى يمكن أن يكون كافياً وملائماً لعصر الاكتشافات الفلكية والرياضية والجغرافية العظيم، الذى حطم محدودية العالم القديم وانغلاقه على ذاته، كما حطم نهائية القيم الرياضية ووسع حدود العالم الجغرافى القديم، وهو عصر - عصر النهضة البروتستانتية - حطم التمرکز اللفظى للمصور الوسطى^(٣).

يحتفل باختين بسقوط العالم القديم والمراجع المغلقة والمعايير المتناهية والتمرکز اللفظى، مؤكداً حوارية المعارف المتعددة التى حققت استقلالها الذاتى، ومحتفياً، فى اللحظة عينها، بوعي لغوى جاليلى، أى بشكل من الفكر، والفكر هو اللغة، يتعامل مع التعدد والمفتوح واللاتهاى، ويقطع مع المعرفة - الأصل ومع الزمن الضيق، الذى يشد الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت وقديم، ويرى فيما هو خارج الأصل أطيافاً شاحبة وزوايا نافلة لا أكثر. يشير الزمن الروائى، من حيث هو زمن حوار المعارف المتعددة، إلى وضع الرواية المتنبس. فهى - من ناحية - جنس أدبى سوى له زمنه التاريخى الخاص به والمعايير التى تعين استقلاله، وهى - من ناحية ثانية - جنس أدبى لقيط، ذلك أنها مستعدة أبداً أن لتتضم أنواع المعارف جميعها؛ تأخذ بما قال به علم التاريخ وتضم الوثيقة التاريخية، وتتكى على معطيات علم النفس وتنت ذنابها «رواية نفسية»، وتستند إلى معطيات علم الاجتماع وتعبد صياغتها، وتدرج فى سطورها الأطروحات الفلسفية وتعبد تركيبها، إضافة إلى الأسطورة وقصص الأديان... غير أنها وهى لتتضم ما لتتقى به على موائد المعارف الأخرى، تكشف عن ديمقراطية الزمن الذى صاغها، وتعلن عن ارتقاء المعرفة الإنسانية. فزمنها

وثانيهما: نقض الواقع القائم بواقع متخيل آخر، إن صح القول، ذلك أن الرواية لا تكون ما هى، إلا إذا انطوت على واقع محتمل ينفى القائم ولا يعيد إنتاجه، ويوحى أن الواقع يوجد فى صيغة الجمع، وبشكل، بلا انقطاع دون أن يلتقى بشكله الأخير أبداً. يحيل هذان المتصران على مبدأ الحرية الذى يلزم الرواية ويقترن بها، حيث المتصر الأول يضى الفضاء الخارجى الحر الذى تتحرك فيه، وحيث ثانى المتصرين يكشف عن الحرية الداخلية فى الرواية، إذ تبنى ما نشاء من العوالم فى علاقات الكتابة، وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة. وقد لمست مارت روبر هذه الحرية، فى مرجعيتها المزوجة، حين ربطت بين الديمقراطية والرواية ربطاً لا انفصام فيه: «لا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية» أو بلفظ أخرى: «توجد الرواية حيث لا يسود الحكم التيبوقراطى، ولا وجود للرواية حيث يسود الحكم التيبوقراطى»^(٤).

ومثلما أن الديمقراطية، الترجمة التاريخية النسبية لمفهوم الحرية، ترد، فى علاقتها بالرواية، إلى مرجع خارجى وآخر داخلى، فإن مفهوم الفردية الإنسانية الحرة يترجم ذاته خارج الكتابة الروائية وداخلها أيضاً. فهو، فى ترجمته الخارجية، يشير إلى الزمن التاريخى الذى يستولد الرواية، والذى ينصب الإنسان مرجعاً لذاته ولغيره معاً، وهو، فى ترجمته الداخلية، يشير إلى شكل الفردية فى الممارسة الكتابية. فالرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التى تكتبها، بل بالأسلوب الكتابى الذى تتكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها، أى بانزياح أسلوبها عن الأساليب المسيطرة واختلافها عنها. يضى الانزياح الكتابى معنى الفردية فى العملية الكتابية، ويكشف، أولاً، عن معنى التعدد الذى يوافق زمن الرواية، لأن الانزياح يستمد معناه من الظواهر القائمة التى ينزاح عنها. ولم يكن باختين مخطئاً حين ربط بين الرواية ودلالة التعدد، فى أقاليمه المختلفة، سواء أكان ذلك فى الحيز الروائى والعناصر التى يحيل عليها، أم كان فى الحيز الثقافى العام الذى تولد فيه الرواية وتتفاعل معه، كما لو كان ميلاد الرواية، بوصفها ظاهرة اجتماعية، أثراً لمتعدد اجتماعى وتتويجاً له.

يفصح القول الروائي عن عنصرين لا يتكون خارجهما، أولهما تحول اجتماعي - تاريخي يهدم أحادية المراجع في ألوانها المختلفة، وثانيهما القدرة على توليد وتطوير المتعدد في مجالات مختلفة. وفي الحالتين، يحدث الزمن الروائي عن زمن تاريخي قطع من زمن سابق عليه، سواء جاء القطع كلياً، أو بقي مجزؤاً في فضاء هجين تختلط فيه أزمان غير متساوية. ولعل الفرق بين القطع الجزئي والقطع الكلي هو ما أملى على باحثين قراءة التاريخ في شكله الأدبي، كان يفرق بين زمن الملحمة وزمن الرواية، كما لو كان الاختلاف بين هذين الجنسين الأدبيين مرآة لزمانين تاريخيين متعاقبين ومتخلفين. يقول في هذا المجال:

في الملحمة أفق واحد وحيد، أما في الرواية فعدة آفاق، والبطل يفعل عادة في حدود أفقه هو. ولهذا السبب ليس في الملحمة متكلمون بوصفهم يمثلون لغات مختلفة. المتكلم هنا هو، في الواقع، المؤلف وحده، والكلمة هنا هي كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة. وفي الرواية يمكن أيضاً إبراز بطل يفكر ويفعل (يتكلم أيضاً بطبيعة الحال). لكن هذه العنصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة⁽⁵⁾.

إن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين هو الفرق بين تاريخ يقول بالواحد المتناظر والساکن في وحدته المتناظرة وتاريخ مقارن ينكر اليقين والثابت والأصل الذي لا يتفرع إلى أصول. وفي هذا كله تكون الرواية، ربما، جنساً أدبياً ومجازاً تاريخياً معاً. كأن الفضاء الروائي مرآة للارتقاء الفكري والمعرفي واللغوي، الذي لا يأتلف مع أحكام ضيقة تستعمر هادئة في كهوف صامتة.

ميلاد الرواية العربية والمتعدد الغائب:

لم تلتق الرواية العربية في أزمان ولادتها، ولا في الأمانة اللاحقة، ربما، بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة فولدت جنساً أدبياً مردولاً، وتطورت دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة، كأن الزمن الهجين، الذي استولدها، قد خلف وراءه وليداً معوقاً يتحرك في فضاء

الديمقراطي يستبين في انهيار مرتبة المعارف، إذ كل نوع معرفي يحاور غيره ويمده بمعرفة ليست في حوزته. وهذا ما حمل فرويد، رائد علم النفس التحليلي، يري في العمل الفني مرجعاً لتفسير الأحلام، وحرّض إيجاز على تقييد بلباز الذي تزخر روايته بمعطيات تتجاوز ما قال به علماء الاقتصاد والاجتماع، ودفع لوسيان جولدمان إلى إيضاح معنى التشيؤ وصنمية السلعة وهو يقرأ رواية آلان روب جرييه. ويتضح ارتقاء المعرفة الإنسانية في تركيبة العمل الروائي التي هي مرآة لتكامل المعارف وتكافؤها المستمر، كما لو كانت المعرفة الحديثة لا تنهض إلا بمون معارف أخرى تقف جانبها، أي بمعرفة تتحاور معها في حقل المساواة وفي مدار الحوار المفتوح.

ينتج الانتقال من الواحد إلى المتعدد «الوعي اللغوي الروائي» الذي يدفع، في تميزه، التعدد اللغوي الروائي إلى حدوده القصوى. فرواية العمل الروائي، إن صح القول، أثر لانزاح لفة الفرديات الروائية عن كل مرجع لغوي وحيد، أو أثر لفرديات مختلفة تفصح عن فرديتها بلغة هي صورة عنها. يقول باحثين:

فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. ولكن على اللغة، كمي تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاماً على شفاه متكلمة، وتفتقر بصورة الإنسان المتكلم.⁽¹⁾

يربط باحثين بين الرواية و «التنوع الكلامي» الذي يحيل على تعددية بشرية وعلى تعددية داخل الوعي الإنساني ذاته. وما التنوع الكلامي المقصود إلا مرآة لذوات حرة، تعيد تركيب المخزون اللغوي الاجتماعي إلى ما لانهاية. ومع أن باحثين يري أن الكلمة الروائية تتصور وتصور في آن، فإن التصوير في بعديه يرد إلى سؤال ثانوي، أي تقني إن صح القول، طالما أن السؤال الأساسي يرتبط بالتخييل ويحيل عليه، أي يرتبط بشكل من الوعي يري الواقع في صيغة الجمع لا في صيغة المفرد ويرى التعددية الكلامية صورة له وبرهاناً عليه.

اجتماعي ينكر المتعدد ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها.

رأت الرواية العربية النور في حقل ثقافي تلقيني مسيطر – والسيطرة لا تلقى التقيض – قوامه سلطة النص الديني المؤول لمحميا، بلغة باحتين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا. تعين النص الديني مرجعا شموليا للعالم، يحكم، بلا حوار، الإيديولوجيات النظرية والعملية في آن، وينظر إلى المعارف ويقت فوقها، فاصلا بين «المعارف النبيلة» و«المعارف الدنيئة» وواضعا الفرق بين المحلل والمغرم والمقبول والمكروه. ولأن شكل الفكر هو شكل اللغة التي يتجلى فيها، فقد احتضن النص الديني بلاغة لغوية خاصة به، اعتبر ما عداها هرطقات لغوية، تعبّر عن العوام أو عن كتاب مارقين يشاطرون العوام اهتماماتهم. اكتفى النص الديني المؤول، كما بلاغته، بالجرد الذي لا يتقاطع مع التاريخ، وبمعايير كتيبة تنظر إلى الكلمات ولا تكثر بمواضيعها. فالفضيلة كلها تقبّح، كاملة، في كتب لا زمن لها، مما يجعل أسئلة البشر في حياتهم اليومية عارضة ويجعل من أسئلة الحياة «صحفيا» مارقا لا يعرف اللغة الجهرية ومقامات الذين يستظهرونها. وفي حقل ثقافي مضمونه التأويل النصي المقدس وشكله البلاغة المتوارثة المخلفة، لم يكن بإمكان «الوعي اللغوي الجبالي» أن يعثر على مكان له، ذلك أن هذا الوعي لا وجود له دون وجود تعددية معرفية مشخصة ومنظور للعالم يتضمن التعددية ويعيد إنتاجها. ومنظور كهذا يستمد حركيته، أي اعترافه بالنسي واستنكاره للمطلق، من مشروع يسمى إلى تحقيقه، يقوم في المستقبل ويرى فيه حاكما للأزمة الأخرى.

يتكشف الحقل الثقافي العربي المسيطر في نهاية القرن الماضي، وهو الزمن الذي يشهد بدايات الرواية العربية، في ثلاث شهادات تنويرية، جاءت على أقدام عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده وقسطنطين الحمصي. وتحكى النصوص الثلاثة عن استبداد المؤسسة الدينية التي هي وجه آخر، ربما، لمؤسسة سياسية تحتاج إلى الاستبداد وتمكنه، وتسبغ شرعية على ما يقول بالكلّي واليقيني والتراشي، وعلى كل ما يخلق مسافة مقدسة بين المعارف والقارئ والحاكم والرعية. واتكاء على فلسفة للمسافة يؤتم القول باختلاف

البشر وتعددية العقول البشرية، ويكفر القول بتعددية المعارف وتساويها في الرتبة، ويضطهد كل اجتهد ينادى بالتنوع الكلامي ويرمى بالتمركز اللغوي إلى لا مكان. وهذه الفلسفة، وقوامها المرتبة الصارمة، المنطرة بالمقدس، تبجل مقولة الأصل وتكرّمها، وتسمهم بالمروق كل مقارنة جديدة تفتش عن بداية مستقلة لها، بعيدا عن الأصول الجاهزة، وعلى مسعدة عن زمن ذهبي أول، يرى فيما تلاه انحذارا مستقيما إلى أزمنة أسنة.

يقول عبد الرحمن الكواكبي في «طبائع الاستبداد»:

المستبد لا يخشى علوم اللغة، تلك العلوم التي بعضها يقوم اللسان، وأكثرها لهو وهذيان... وكذلك لا يخاف المستبد من العلوم الدينية، المتعلقة بالمعاد والمتخصصة بما بين الإنسان وربه... وترعد فرائض المستبد من علوم الحياة، مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصل... وغير ذلك من العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هي حقوقه...^(٦)

إن نص الكواكبي شهادة على سياق معيش، يبد العقل ويكفر ما يوقظ النفوس المضطهدة، سياق مستبد، وعارف لغايته ووسائله، يفصل بين «العلوم الجوانية» و«العلوم البرانية»، ويرى في علم ما لا يرى أشرف العلوم، وفي «العلم البراني»، الذي يسأل المرئي، علما خبيثا يستولد الأسئلة الخبيثة. يربط الكواكبي بين الاستبداد و«علوم اللغة والدين»، وبين الاستبداد ونقص ما يتيح تعددية المعارف والحوار الذي توقفه التعددية وتمليه.

وإذا كان الكواكبي قد قرأ جوهر الاستبداد في تجلياته المختلفة، فإن الشيخ محمد عبده قد قرأ وجهها من وجوهه، وهو يعمل على إصلاح طرق التدريس في الجامع الأزهر. والوجه الموقر هو الإيديولوجيا الدينية التي تحولت إلى سلطة عليا على المعارف جميعا، تفتح الأبواب لما يوافق أغراضها وتوصد الأبواب في وجه كل علم لا يرتضى أن يشتمل إلى

القول الديني وتخدم أغراضه. تنقسم المعارف إلى مراتب، منها النبيل والشريف وعالي المقام، ومنها ما تنخفض وتدنّي، وصولاً إلى الدني والمثبذ، كما سيظهر عند ظهور (حديث عيسى بن هشام) ورواية (زينب). يمكن القول بشكل آخر: إن كانت أحادية المرجع في الحقل السياسي تحوّل ما خارج المرجع الأول إلى رعية، فإن أحادية المرجع في الحقل الثقافي ترد ما عداه إلى «رعية مكتوبة»، أى إلى كتابة لاذنية لها، مسوغها خارجها أو لا مسوغ لها على الإطلاق.

ومع أن الأمر يدور حول مراتب المعرفة في مجمع قائم على المرتبة الصارمة المشرقة بالمقدس، فإن شكل المرتبة يشي بمجتمع لم ينصرف الزمن الحديث، لأن الحدادّة تعنى الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن العلم الوحيد إلى علوم متعددة مستقلة بذاتها، تنتج مواضيعها وأدواتها وغاياتها الخاصة بها. فالقول بالعلم الوحيد بمصادر إمكانات ظهور علماء آخرين في علوم أخرى، بقدر ما يحتكر جمهرة القراء ويمنعها عن الذهاب إلى أشكال جديدة من القراءة. فعلم الحقوق يحيل على القضاة، وتشكل علم الاقتصاد يتطور على يد اقتصاديين، مثلما أن نشوء الرواية يستدعى بشراً يكتبون الرواية لقراء لا يكتبون بالتأليف الدينية.

تنزاح الكتابة الروائية، من حيث هي كتابة جديدة، عن شكل الكتابة المسيطرة. غير أنها، تنزع، في اللحظة ذاتها، إلى كسر احتكار الجمهرة القارئة وزعزعة طقوس القراءة المسيطرة. وهذا الأمر هو الذى يربط بين الظاهرة الروائية ومجتمعية علاقات القراءة والكتابة، كما لو كان شرط تحقق قراءة الرواية وجود قارئ مجتمعي، بلغة المتعدد لا بلغة المفرد. يقول بير بورديو:

يزال تطور نظام الإنتاج الثقافي سيروية تمييز، يولدها تنوع الجمهور، الذى يوجه إليه المنتجات المختلفة نتاجهم.^(٩)

لا ينفصل تمايز الجمهور القارئ عن تمايز المعرفة في حقل ثقافي - اجتماعي معين، حيث تؤسس كل من العلاقات لذاتها بنية خاصة، لها وسائل إنتاجها ومعاييرها وتراكمها. وتتيح هذه البنية المتميزة، في الحقول المعرفية المختلفة، توليد

قواعدها. وبسبب هذه السلطة، التى تحتكر المقدس وتلوه به، لم يستطع محمد عبده أن يتقدم بمشروعه الإصلاحى، القائل بـ «علوم برانية»، إلا بعد التماس فتوى دينية، كما لو كان قبول المعرفة العلمية لا يستوى إلا بضمان خارج عنها ويفوقها مرتبة، الأمر الذى يحول المعرفة العلمية، وفي التحديد الأخير، إلى عنصر تائه من عناصر الإيديولوجيا الدينية. كتب محمد عبده إلى الشيخ التونسي الفاضل محمد بيرم قائلا:

ما قولكم رضى الله عنكم: هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية مثل الهندسة والحساب والهيئة والطبيعات وتركيب الأجزاء المعبر عنها بالكيمياء وغيرها من سائر المعارف، لاسيما ما ينفي عليه منها من زيادة القوة في الأمة... أفيدوا الجواب لا زلت مقصدا لأولى الألباب.^(١٠)

غير أن «أولى الألباب» لم يقفوا على ما ينفي الوقوع عليه، لأن شيخ الأزهر، آنذاك، وضع من الشروط ما يكفى لرجل الدين أن يرى في «الحقل العلمى» اختصاصا من اختصاصاته المتعددة، أو يحول البحث العلمى إلى فولكلور دينى. ولعل العودة إلى ما قال به باختين عن «الوعي اللغوى الجاليلى» المرتبط بعلم الرياضيات والفلك والجغرافية، تكشف عن غياب الحقل الثقافى - الاجتماعى الموافق لـ «التنوع الكلامى» الذى لا تكون الكتابة الروائية ممكنة إلا به.

يضى قسطنطين الحمصى فى كتابه (منهل الورد فى علم الانتقاد)، الصادر فى عام ١٩٠٧، ما حدث عنه الكواكبى وما أظهرته فتوى محمد عبده. فالكتاب يبحث عن الأسباب التى نصرت «الانتقاد الأدبى» فى الغرب ومنعت ظهوره فى الشرق يقول:

ولهذا السبب عينه، نجد أكثر التأليف عندنا وأوسعها تأليف العلوم الدينية، ثم تأتى بعدها الصرف والنحو، لأنهما يتعلقان بعلوم الدين أيضا، ثم اللغة لأنها تتعلق أيضا بالدين...^(١١)

ولا مجال لقبول العلوم الأخرى. (يكمل الحمصى)، مثل الفيزياء وعلوم الحياة والرياضيات، إلا إن كانت تميز

كما يومى عنوانه، يتعامل مع شاعر فرنسي شهير ويقارن بين شعره المتقدم وتأخر الشعر العربي عن اللحاق بمنجزات العصر الأدبية. غير أن القراءة المتأنية لكتاب الخالدي تبين أن النقد الأدبي فيه هو وجهه الأضعف، ذلك أن وجهه الحقيقي مشغول بتأويل معنى الحرية والحديث عن «الفننة الفرنسية» أى شرح معنى الثورة الفرنسية والاستبداد الذى يحول بين الأدب والارتقاء. فالنقد الأدبي، لدى الخالدي، قناع للولوج إلى موضوع آخر يتجاوز الأدب ويتمدها. ولا يختلف الأمر لدى قراءة كتاب قسطنطين الحمصى، ف (منهل الرواد فى علم الانتقاد) يتحدث عن تطور العلوم وارتقائها، وأسباب الارتفاع والتطور، أكثر مما يقدم شيئا مفيدا فى النقد الأدبي.

لم تنحرف الرواية العربية الوليدة عن النص التنويرى العام الذى تنتمى إليه. فقد سلكت سبله وأخذت بما يأخذ، فأتخذت من ذاتها قناعا، مرسله بوجهها الحقيقى إلى مكان آخر، حدوده الحرية والاستبداد. وقد يكون من حاول كتابة الرواية، فى طورها الأول، عارفا بأصول الكتابة الروائية أو جاهلا بها، غير أنه لم يكن يجهل، بالتأكيد، الشروط الاجتماعية التى تسمح بولادتها ودلالة المجتمع الذى ينتج قارئاً يقبل على قراءة الرواية. يقول فرح أنطون فى تقديمه لعمله (المدن الثلاث):

وهذا الكتاب... معروف من عنوانه. وقد سمناه رواية على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علائق المال والعلم والدين، وهو ما يسمونه بأوروبا بـ «المسألة الاجتماعية»، وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدلتهم متوقفة عليها...^(١٢)

فالرواية، إذن، ليست برواية، بل هى غلاف لكتابة أخرى تتعامل مع المسألة الاجتماعية التى تجعل الرواية ممكنة وقابلة للاستمرار. ومثلما أن فرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) قد كتب روايته فى بدايات هذا القرن، ورأى فيها قناعا لطيفا لكتابة أخرى، فإن فرنسيس فتح الله مراث (١٨٣٥ - ١٨٧٤) قد سبق فرح أنطون فى غايته وسماءه، وذلك حينما كتب عام ١٨٦٥ «رواية» شبيهة بعنوان: (غابة الحق) التى

التاريخ الخاص بهذه المعارف، أى إنتاج النظرية البحثية، التى تسمح بقراءة الظاهرة فى أحوالها المختلفة. يقول بورديو:

إن سريرة التمايز بين الحقل الممارس تنتج شروطا ملائمة لبناء نظرية «بحث» (فى الاقتصاد، السياسة، القانون، الفن...) تعيد إنتاج التمايز السابق للبنى الاجتماعية التى كونتها.^(١٣)

وبالتأكيد، فإن النظرية «البحثية»، التى يقول بها بورديو، لا تستوى إلا مع معارف أنجزت استقلالها الذاتى، أى أنتجت من تاريخها الخاص المعايير التى تحكم سيرتها وتقومها.

الرواية العربية وعمومية النص التنويرى:

إن كان النص الأدبي لا يفصل عن البنية الثقافية العامة، فإن هذه البنية، كما تصنفها شهادات الكواكبي ومحمد عبده وقسطنطين الحمصى، لا تؤمن للنص الروائى الوليد المواد والوسائل التى يحتاجها. ولذلك ولد النص الروائى العربى معوقا. وواقع الأمر، أن النص الروائى، المعوق الولادة، لم يولد نصا مستقلا ومكتفيا بذاته، بل جاء بوصفه علاقة خاصة فى نص تنويرى لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويرى عام، تشكل الرواية أحد وجوهه. فلم تلتق الرواية، كما الأجناس المعرفية الحديثة، بالأسباب التى تسمح بنشوءها المستقل، فأتت على «روح المصصر» الذى يرفض المرجعية الأحادية داخل المعارف وخارجها. ولهذا السبب، فإن عصر التنوير العربى لم يعط، فى بداياته الأولى، علوما مستقلة بذاتها، مراجعها فيها، بل استولد نصا عاما معاديا للأحادية، أى معاديا للاستبداد الذى يأمر بالواحد ويرفض وينكر المتعدد. وهذه الولادة المعوقة عينت النص التنويرى سلبا، يتعين بما يرفضه قبل أن يتحدد بما يمينه. وربما يكون التعمين السلبى سببا فى انزياح النص التنويرى عن موضوعه، كما لو كان رفض المرجعية الأحادية - وهو موضوع عام - هو الموضوع الوحيد، الذى تلتقى فيه العناصر المختلفة التى شكلت النص التنويرى. ويبدو هذا جليا فى كتابين رائدين ينتهيان إلى حقل النقد الأدبي. وأول الكتابين (فيكتور هوجو العرب - تاريخ علم الأدب) الذى كتبه روحى الخالدي فى بداية هذا القرن.^(١٤) فالكتاب،

المعتقد وحرية الهزل. حرية الملاحظة وحرية
السخرية. حرية الخيال وحرية الغرائز. حرية
الفضول وحرية فى الأسلية إلى حد الهلوسة.
حرية اللغة، حرية الرفض... (١٤)

وحرية الملاحظة هى حرية العقل يبنى ويحلل، يسأل ويحجب،
بعيدا عن الجاهل الذى لا يحتمل السؤال. وحرية السخرية هى
التخفف من وطأة ما أخذ شكل المقدس ولم يكن، وحرية
الجسد إعادته إلى طبيعته الأولى قبل أن يرزح تحت ثقل قيود
مختلفة متكئة على شرعية زائفة... وتكثف الحرية وجوها
المختلفة فى تعامل حر مع اللغة يستجيب للرغبة ويكسر عبوس
القواميس وأوامرها المتزمتة. ومثلما أن الكواكب يحدث عن
فضائل الحرية الغالبة وهو يفصل فى ردائل الاستبداد المقيم،
فإن الشدياق يحطم الأوثان جميعا وهو يشير إلى أرض جديدة
هبت عليها رياح الحرية.

إن كان بإمكان الخيال أن يبنى ما شاء من العوالم،
فإن الخيال الأدبى العربى، فى شكله التنويرى، قد قصد
العالم الذى حرم من العيش فيه، والذى يسأ بالاستبداد
وينتهى إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد، من حيث هو
وجود لا عقلانى، ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من
تشوهه وأعاد تأويل العالم بشكل سوى. ولذلك سيلحق
المويلحى عقلا تحرر من سباته، وسيبنى محمد حسين هيكلا
روايته الأولى على أفكار الحرية الفردية والمجتمعية والعقد
الاجتماعى. ولن تكون كتابات جبران والريحاني إلا صياغة
أخرى، وفى سياق آخر، للكتابات السابقة...

تفضى الملاحظات السابقة، ربما، إلى نتيجتين، تقول
الأولى: ولدت الرواية العربية داخل عمومية تنويرية، ندعوها بـ
«النص التنويرى»، إذ الرواية تعيد قول غيرهما، وإذ القول الآخر
يقول ما لقنه للرؤية بشكل مختلف، ذلك أن «النص
التنويرى»، فى ألوانه المختلفة، لم يميز قوله، بلغة بودويو، ولم
يعثر على أرض ثابتة بذبح منها هذا القول. فالنص التنويرى،
وهو نص هجين يعوزه الانساق، تكون فى جملة من الثنائيات
المتعارضة: الشرق/ الغرب، الاستبداد/ الحرية، العلم/
الإيمان... وفى حدود هذه الثنائيات كان ينقد القول المسيطر

وضع لها عنوانا ثانويا هو: «كتاب سياسى اجتماعى
فلسفى». ولعل قراءة عناوين الفصول فى عمل مراش
تكشف عن «العمومية التنويرية» التى يقصدها الكتاب. بدأ
الرواية بفصل أول عنوانه: «الحلم»، يقول:

ولما عرنتى لحج الرقاد وجدت ذاتى متخطرا فى
برية واسعة وكان يظهر لى عن بعد غابة عظيمة
ذات أشجار ضخمة عالية بأغصان متكاثفة
الأوراق ملتفة بعضها على بعض بنوع أنه لا
يمكن لأشعة الشمس أن تخترق قبابها الشاهقة
الواصلة إلى كبد السماء لكثرة التفاف غصونها
واندغامها. (١٣)

غير أن الحلم مدخل إلى فصول لاحقة تنحى الغابة وظلالها
بعيدا وتفرغ لحدث معقد عن السياسة والمدن الفاضلة
ونهب النفوس. ولذلك تلو الحلم «الهواجس»، ثم تأتى
«ملكة الروح»، إلى أن تصل «السياسة والملكمة، التمدن،
قواد البشر» مرورا بـ «العبودية، تنقيف العقل وتحسين العوائد
والأخلاق...». يبدأ الحلم فى الصفحة الأولى ويوزل ولا
يصح إلا فى الصفحة الأخيرة. وبين الصفحتين اللتين
اكتمر فيهما الحلم، يقوم حديث سياسى اجتماعى يتأمل
مبادئ الثورة الفرنسية، أو مسائل ذاته بعقل قلق عن أسباب
ارتقاء الممالك وانهدامها، وعن الإنسان الواجب بناء من
أجل مجتمع جديد هزم آثار التخلف والبهيمية.

إن ما فعله فرنسيس مراش كان قد سبقه إليه أحمد
فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٧) حين كتب، فى منفى
دفع إليه دفعا، راعته (الساق على الساق) عام ١٨٥٥، التى
احتلقت فيها السيرة الذاتية بأدب الرحلات وامتزج فيها نقد
الاستبداد بأدب المقامات. ومع أن الشدياق يضع «الساق على
الساق» متخذاً وضع الراوى الذى يسرد حكاية، فإن حكايته،
فى شجريتها المزهرة، تحكى وجوه الحرية المختلفة. وهو ما أشار
إليه فواز طرابلسى وعزیز المظفة فى تقديمهما لبعض أعمال
الشدياق، حين كتب:

الساق على الساق هو أولا وأخيرا، وبين بين،
كتاب فى الحرية، بل هو كتاب - حرية - حرية

الجاليلي، الإنتاج الموسع لقارئ حديث... ومع أن هذه العناصر ترد إلى حقل روائي وإلى حقل ثقافي مجتمعي في آن، فإن حضورها، أو غيابها، هو الذي يملن عن حضور «مجتمع الرواية» أو عن غيابها، أي عن حضور مجتمع حديث، أو عن حضور مجتمع هجين، تراجعت فيه الأمية ولم تتقدم فيه القراءة الروائية.

ينفتح سؤال حوارية المعارف المتعددة، في علاقته بالرواية، على سؤال الدولة المهيمنة التي، وبسبب هيمنتها، غادرت زمن الاستبداد، ولو بشكل نسبي. فالدولة المهيمنة، أي الدولة الديمقراطية، أثر لنحوار مجتمعي، سمته التعدد والاختلاف، حوار يعكس التعدد والتغير، ويطرد الأحادي والثابت، ويقرر الاجتهاد والتنوع عرفا يوميا. وعلى خلاف الدولة المهيمنة، التي تقبل بالحوار والتعليم، تفرض السلطة المستبدة التلقين والاستظهار وتنكر التعدد، في أحواله المحتملة، مجسدة الأحادية في صورها المختلفة. ويتحول المعارف في الحقل الأحادي، وهو حقل عربي مسيطر، إلى إيديولوجيا سطوية، أو إلى عناصر متعددة في إيديولوجيا سطوية، تختزل التاريخ كله إلى تاريخ السلطة، وتخجب الواقع وتلغيه بما يلي رغبات سطوية، أي تدمر الأسس الموضوعية للحقل الروائي، الذي يقول بالتنوع الكلامي ويتعامل مع الواقع بصيغة التعدد. ويقتل ما تعين الأجهزة السطوية حدود المسروح والممنوع، فإتيها تقسم، وفي منهج التلقين والاستظهار، بإنتاج موسع لقارئ يمثل لا يعرف معنى الهيمنة ولا دالة الكتابة الروائية.

تدور إشارة باختين إلى «الوعي اللغوي الجاليلي»، في فضاء الاستبداد، مختبرة حول ذاتها. فالاتحفاء بهجاليه والاحتفال به تكريم لمعلم الفيزياء وما يتصل به من علوم حديثة تدفع إلى المستقبل والمجهول، محولة التقدم إلى متحف صامت يستثير الفضول العابر. أما الاحتفال بالعلوم الحديثة، على المستوى التطبيقي، فهو تحويل هذه العلوم إلى قوة منتجة، أي إلى قوة تتدخل في الحياة اليومية للإنسان وتعتمد بناؤها باستمرار. وبالتأكيد، فإن العلم الذي يدافع عنه باختين، المأخوذ بالحركة والتبديل والتغير، لا يختصر إلى تصور شكلائي وسلع مصممة، بل يتبعن في دوره في

يقول متعلم لم يعرف التشكل، وعلى الأرضية الإيديولوجية التي يقرؤها القول المسيطر. وتقول النتيجة التالية: ولدت الرواية العربية داخل المستوى السياسي (صراع الحرية والاستبداد ومرتبطة المعارف)، لأن المستوى الثقافي - الأدبي الموافق لها كان غائبا، يفتقر ما كانت غالبية الأسباب التي تسمح بوجوده. بين هذين الحدين ولدت «رواية التنوير» كرواية قيمة - أخلاقية، رواية فكرانية، إن صح القول، تفتش عن زمن غائب بوسائل تتوزع على الحضور والغيب أيضا.

مع ذلك، فإن الرواية العربية التي لازمت النص التنويري، المعين بمحوريتها، استطاعت لاحقا أن تنفصل عن النص - البداية، وأن تتحول إلى نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحسية خاصة به، تحتضن الروائي وقارئ الرواية و «النقد الروائي» وحوار النصوص الروائية... غير أن مصير النص التنويري لم يساوق مصير النص الروائي ويوازيه، فظل الأول، باستثناء حالات قليلة، يدور في عمومته، أو يصل إلى ما هو قريب من التمييز ثم يرد عنه، في سيرة موقلة لا تطرق أبواب التراكم المعرفي إلا قليلا. ترمدت الرواية على الواحد - الأصل وأعطت تعبيرها التعددي، دون أن تلتقي بمشدد المعارف الاجتماعية الذي يسائل «نظريتها الممكنة»، ويعمل من بناء نظرية في الرواية العربية أمرا ممكنا. والأمر واضح ولا لبس فيه: فإذا كان الاستقلال الذاتي للمعارف هو شرط بناء «نظرية بحثة» خاصة بها، فإن الرواية العربية لم تعثر على «نظرياتها البحتة»، لأن العلوم الاجتماعية اللازمة لذلك لم تحقق، لأسباب عدة، استقلالها الذاتي.

الرواية السوية في حقل ثقافي معوق:

ما الأسباب التي أتاحَت تطور الرواية العربية؟ وما الأسباب التي رمت بالإعاقة على العلوم الاجتماعية التي يحتاجها بناء نظرية في الرواية العربية؟ يستدعي السؤالان، كما كل سؤال ثقافي، إشكالية الدولة، التي تحدد أجهزتها المتعددة أشكال مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. يستبين معنى الأجهزة المقصودة بموقفها من جملة العناصر التي تجعل الحقل الروائي ممكنا، ينطوي على: تعددية المعارف، حوارية المعارف المختلفة، تراجع المرتبة، «الوعي اللغوي

وما يقول به العروى صحيح ومجزوء، صحيح فيما يخص إطلاقية الانحطاط في المجال العلمي، ومجزوء لأنه لا يتوقف كثيراً أمام دور العلم في تخفيض الإبداع الفني والأدبي، أي دوره في توليد «الوعي اللغوي الجائلي»، الذي يخبر عن جمل المعارف الإنسانية المختلفة. فعلاقة التقدم العلمي بالرواية، كما الفكرى، بشكل عام، تتجلى، ربما، في مستويين، أحدهما أساسي يتكشف في إغناء المنظور إلى العالم، وثانيهما ثانوي يستبين في إغناء مواضيع الرواية. فجونترجراس، كما يشير تيودور زبولكوفسكى، «بخصص جانباً لا يستهان به من روايته «السنوات العجاف» لمحاكاة ساعرة للغة هايدغر وفكره»، بينما ينشد مجموعة من الروائيين إلى مسألة الزمن، على مقربة من تأملات بيرجسون الفلسفية واكتشافات أينشتاين الفيزيائية. يقول زبولكوفسكى:

نعم إن الكتاب يلمون في معظم الأحيان بالجدل الفلسفي والعلمي ولو بصورة عامة. فبروست - الذي كان الشاهد عندما تزوج برجسون قريبة لصيقة به - كان على اطلاع مباشر على الجدل الذي أثاره نسيبه. وويلكه الذي عاش في باريس عدة سنوات ما بين ١٩٠٢ - ١٩١٠ لا يمكن إلا أن يكون قد عرف برجسون... وهناك مايسر الاعتقاد بأن كافكا قد استمع إلى محاضرة حول نظرية أينشتاين في النسبية بعد نشر «النظرية الخاصة» بفترة وجيزة. ثم إن الإشارات التهكمية في «سهر على جثمان فنيش» من الأدلة البينة على معرفة جويس العامة بهذه الأسماء.^(١٦)

ومع أن مشكلة الزمن محاللة للكتابة الروائية، تعريفاً، فإن في الكشف العلمي ما يضيء قضية الزمن ويظهر وجوها محتجبة منها.

تفضى الإيضاحات السابقة إلى بدهاء لا خفاء فيها تقول: لا وجود للرواية العربية بسبب أحادية وعقم العقل الثقافي والمعرفي الذي تتحرك فيه. غير أن وضع الرواية العربية، وهي قائمة ومتطورة ومتنامية، يفرض إشكالية مغايرة

صياغة منظور حديث للمالم يحدث عن وحدة الشقافة الإنسانية وعن انتقالها، الذي لا يحاصر، من طور إلى آخر. ولهذا، فإن توليد جمهور قارئ الرواية الموسع يرد إلى منظور حدائي للعالم، ولا يشرح أبداً بجمالية النشر وتعدد المستويات في النص الروائي، ذلك أن القبول بالرواية قبول بغضاء ثقافي جديد، قوامه تعددية الأجناس الكتابية.

نضى مقولة غياب الهيمنة - كما مقولة غياب العلم بوصفه قوة منتجة - الواقع السياسي والثقافي العربي، وبأشكال لا متكافئة. وإذا كانت المقولة الأولى تثير قضية الديمقراطية، التي لا رواية دونها، فإن المقولة الثانية تضيء هشاشة وعزلة الوعي الحدائي بشكل عام. فالحديث عن العلم، بوصفه علامة اجتماعية، حديث عن التطبيقات الاجتماعية لنتائج العلمية، والتي لا تستوى دون مأسسة العمل العلمي، أي تحويله إلى علاقة تخات الملاحظات الاجتماعية. بمعنى آخر، إن مجتمعية المعرفة العلمية، بما تستدعي من مؤسسات وتعددية اختصاص ومناهج تعليمية وبنى اقتصادية، شرط تجدد المعرفة وربط التقدم العلمي بالتقدم الاجتماعي وانزياح الوعي الاجتماعي إلى أفاق حديثة. ينوس هذا الشرط في الواقع العربي بين الغياب والهشاشة، لأن تصور العلم ينوس، بدوره، بين تصور شكلاني يحول العلم إلى فولكلور علمي، وتصور تقني هجين يساوى بين العلم والسلمة أو بين العلم والتجارة. ولعل هذا التصور، في شكله، هو الذي يمنع تراكم المعرفة في المؤسسات العربية المجزوءة، وهو الذي يجعل البعثات العلمية العربية، التي بدأت منذ عام ١٨٣٠، تنتهي إلى لا شيء تقريبا. يقول عبدالله العروى:

إن الانحطاط في المجال العلمي يتسم بصفة الإطلاق. يمكن مجتمع ما أن يستدرك فترة انحطاط مؤقت في مجال السياسة أو الإدارة أو الأدب والفن. لكن إذا نسى المنهج العلمي وانقلب فيه العلم إلى صياغة وسحر، انحط بصورة تامة ونهائية، ولا يبعث فيه العلم إلا بتأسيس جديد.^(١٥)

جنساً أدبياً مستقلاً بذاته يستند إلى تاريخ خاص به ويعيد إنتاجه بأشكال مختلفة. فلقد استعاد حافظ إبراهيم في (ليلي سطوح) تجربة المولحي، وأنتجهما، من جديد، الفيظاني في نص أكثر انساقاً. والرفف الذي احتضن ذات مرة، في زمن مبكر، (زهن) عاد إلى الظهور في (يوميات نائب في الأرياف)، وفي (أرض) الشرقاوي قبل أن يفتتشر مساحة واسعة في روايات نالية. بل إن الرواية العربية، وقد استمرت وتطورت، استدعت مفهوم التحقيب التاريخي، إذ «المرحلة المحفوظة» تتجنب ما تلاها، وإذ «الحساسية الجديدة»، بلغة إدوار الخراط، تمهد الطريق إلى مرحلة لاحقة.

إضافة إلى عنصر ذاتي، يرد إلى رواي يحارس عزلة كاتبة، وإلى عنصر آخر آتية مراوغة الجنس الروائي، فإن الجنس الروائي يعطي المعيش العربي اليومي معادله الأدق. فإذا كان المعيش العربي يتسم بالحيرة والاضطراب، وهو احتمال أول، فإن القول الروائي، الذي يعادله، أكثر موافقة من الأجناس المعرفية الأخرى التي في قيمتها المفترضة، بعيدة عن الإيحاء الروائي وتلندية التأويل التي تلازمه، خاصة أن حرب يونيسو (حزيران) وما تلاها حتى اليوم، أعطت «الإنديولوجيات التقليدية الكبرى» شكل الحكاية، وأسبغت على الرواية بعداً معرفياً «نظرياً»، كما لو كانت الرواية هي الجنس الكتابي الوحيد الذي لا يخدع التاريخ. أما إذا كان المعيش العربي قد جاوز تخوم الحيرة والشك واقترب من الانحطاط، وهو احتمال ثان، فإن الرواية تظل المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتبني ما لم يقل به عالم الاجتماع، وتشر ما يخفي عالم الاقتصاد وبحجه. تبدو الرواية، في هذا المستوى، كتابة تطهيرية، بمعنى أرسطو، وكتابة هاربة من استبداد مكين، وتكتشف أيضاً نصاً يحدث عن صمومات تعيين الحقيقة. ومع أن بعض علماء الاستشراق يفسر ازدهار الأدب العربي بـ «لاتكافؤ العقول البشرية» إذ «العقل العربي نجيب في الأدب وعقيم في العلم»، فإن واقع الحال يقول بأمور مغايرة. إن تطور الرواية العربية، في حقل ثقافي ومعرفي ضيق ومعوق، تعبیر عن حدائد اجتماعية مشوّهة، إن لم يكن انعكاساً لفوضى اجتماعي لا ديمقراطي فيه واحتجاجاً عليه.

تساوى الشرط المغاير الذي أُنشِج الرواية العربية. وإذا وضعنا بداهة كونية الثقافة جانباً، التي تخيل على الترجمة وانفتاح الثقافات على بعضها، فإن وضع الرواية العربية يستدعي عناصر متعددة، تشرح قيام الرواية في شرط لا يرحب بها كثيراً. وأول هذه العناصر عزلة الروائي والكتابة الروائية. فهذه الكتابة، على خلاف العلوم الإنسانية والدقيقة، لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية والتعليمية والإعلامية، وإن كان جهاز الرقابة قائماً خارج الرواية، وأحياناً، داخلها. يكتب الروائي في عزله، أو يكتب عزله، بعيداً عن المنهاج التعليمي والترابعية الإدارية المباشرة، ويبحث عن ناشر داخل بلده أو خارجها، في مدار يختلف عن عالم الاقتصاد الذي يحتاج إلى الوثائق الرسمية، وعن عالم الاجتماع الذي يتعامل مع «العينات الاجتماعية». ولا يكتفى الروائي بعزله، احتضنتها غرفة ضيقة أو كوخ على شاطئ البحر، بل يتكئ على فضيلة التخييل وسيلته، أي على المكر الروائي، الذي يحول الوجود إلى أفعى، والأفعى إلى وجوه من ضباب. والمكر الروائي، الهارب من الرقابة وقبضة القراءة المتشنجة، لا تعوم له ولا ضفاف، يرحل الحاضر إلى الماضي وليس الماضي زى الحاضر، ويستبنت أمكنة لم تر، ويختزل الأمكنة المتعددة إلى مكان وحيد، ويلهو بأسماء المدن ويعبث بأسماء البشر، وقد يخلط بين الحكاية والأحجية، أو يترك الحكاية عارية وقد كساها لغة خادعة. والمكر الروائي هذا أتاح لجمال الفيظاني أن يقرأ هزيمة حزيران في هزيمة سابقة عليها، وسمح لرؤى عاشور أن تجمل من الأندلس برهة عربية حاضرة، ودعا عبد الرحمن منيف إلى تحويل «شرق المتوسط» إلى مجاز مكاني، وأغوى غالب طلمعة فرمان بأن يساوى بين مصير العراق و«آلام السيد معروف»، وحرّض سحر خليفة أن تضع فلسطين في هيئة امرأة مهانة ومذبذبة، وأوحى إلى مؤنس الرزاز أن يترجم التاريخ الهارب بتأثير الأيام المتماثلة. وسواء رد المكر الروائي إلى استبداد نموذجي، أو تحرك طليقاً في أزمنة عارضة لا استبداد فيها، وهي أزمنة الكفاح ضد الاستعمار، فإن الرواية العربية أفلحت في توليد بنية تحتية لها، بلغة معينة، أو نجحت في توليد سلسلة أدبية خاصة بها، بلغة أخرى وهذه البنية، التي تشكلت في أزمنة متعاقبة، عينت

العربية يعادل الفرق بين الدولة والسلطة؛ فالدولة، بالمعنى الحديث، تفيض في ثبات مؤسساتها على السلطات التي تتعاقب عليها، على خلاف «الدولة الشكلانية» في شروط الاستبداد والتخلف، التي تمحو فيها السلطة الدولة وتغنى مؤسساتها، إن لم تتشخص فيها الدولة في رموز عارضة. والإشارة إلى المدينة إشارة إلى الجاز التاريخي الذي يحتضن الرواية، بدءاً بالفرد المغترب الذي قطع مع مرجعه العضوية الضيقة، والتنوع البشري الكثيف، وصولاً إلى ما يجذب الكفافات الثقافية المتعددة من الأقاليم المختلفة ويميد تنظيمها وينتشيها في أطر جديدة. يقول ريموند ويلمز في دراسته (المدينة وظهور الحداثة):

ثمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل في السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات الفكرية، سواء الرسمية أو غير الرسمية.

ويقول أيضاً:

ولكن في إطار ذلك النوع الجديد من المجتمع المفتوح والمقعد والدينامي، كانت الجماعات الصغيرة تستطيع أن تجد لنفسها موطناً قدم في شكل ما من أشكال الاختلاف أو الخروج على المجموع، بصورة ما كانت لتصبح ممكنة لو كان الفنانون والمفكرون الذين يشكلون قوامها متفرقين في مجتمعات تقليدية مغلقة. (١٧)

تتبع المدينة، في حديث ويلمز، بوصفها مجتمعاً دينامياً يمارس هيمنة ثقافية، ومجتمعاً مفتوحاً يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويميد توحيداً كماً وكيفاً، الأمر الذي يحدد المدينة بقوة ثقافية تنفض الركود والمعايير المخلفة. ولا يتكفى ويلمز بتعريف المدينة بلورها الثقافي المغاير، بل يكمل تعريفه بتأكيد سمات «إنسان المدينة»، الذي قاربه بعمق جميل فالتز بنيامين وهو يتحدث عن «علم جمال الجموع» في باريس القرن التاسع عشر. يقول ويلمز: «إن الناس في الشارع المزدحم مجهولون بالنسبة لمن ينظر إليهم»، و«كان الغموض موجوداً منذ البداية في تفسير زحام المدينة بلفظ «جمهور» أو

فالمجتمعات التي عرفت تطوراً حديثاً سوما تؤمن شروط الكتابة الروائية بقدر ما تؤمن شروط تطور الأنواع المعرفية الأخرى، على خلاف مجتمعات الحداثة المشوهة، التي تقوض وحدة المعرفة الإنسانية، وتحول الرواية إلى جنس أدبي هامشي ومزول. مع ذلك، فإن الرواية، وإن حققت وضعها التاريخي لأسباب تعود إلى خصوصيتها الأدبية، لا تتحرر من السببية الاجتماعية - التاريخية الملازمة لكل ظاهرة اجتماعية، ذلك أنها، وكما أشرنا، لا تتحقق إلا في حقل اجتماعي أنتج مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. وبسبب هذا يكون وضع الرواية هذه مسكوناً بالمفارقة والالتباس. فتعبير الرواية العربية يفترق في حد ذاته إلى الدقة، لأنها إن أخذت شكل ظاهرة أدبية في بلد معين، كحال الرواية المصرية تحديداً، أرجعت في بلدان عديدة أخرى إلى فعل كتابي فردي محدود، أو شبه محدود. وإضافة إلى الفرق الكيفي والكمي بين الظاهرة الكتابية والنشاط الفردي الكاتب، فإن العلاقة بين الكتابة والقراءة الروائيين مسكونة بالآزمة والاضطراب. وإذا كان الاستهلاك منطقياً قائماً في الإنتاج ومحدداً له، فإن القراءة الروائية على المستوى المجتمعي، لا توافق الكتابة الروائية، لأن الإنتاج الموسع للقارئ العربي الذي تلعب فيه أجهزة الدولة دوراً حاسماً، لا يقذف بالقارئ إلى الحقل الروائي بل يدفع به إلى حقل قرائي مغاير، ينفض المنظور الروائي ولا يألف معه. وهذا الفرق بين القراءة والكتابة، وقوامه اللاتكافؤ، يجعل من الرواية جنساً أدبياً هامشياً، بالمعنى المجتمعي، ويؤمن لها جمهوراً قارئاً هامشياً، بالمعنى المجتمعي أيضاً.

يحيل القارئ الهامشي في علاقته بالرواية العربية، على هامشية الحداثة في الحياة المجتمعية العربية، هذه الهامشية التي ترد العلم إلى فولكلور علمي وتحول «المدينة»، غالباً، إلى جملة من القرى، كما لو كان بإمكان الرواية أن تصدر عن القرية وتقبل بالمعيطات القرية. فالمدينة العربية، ما عدا استثناءات قليلة، لم تنظر بوصفها التاريخي بوصفها كياناتاً مستقلة بذاته ينتج ويميد إنتاج صحفه ومجلاته ودور نشره ومطاعمه ومسارحه ونواديه الثقافية ومؤسساته الثقافية المتعددة، أي كل ما تخفق فيه رياح الحداثة ويخلق الرواية بوصفها لحظة حديثة. ولعل الفرق بين المدينة التاريخية و «البلدة»

«جماهير» كبديل مهم عن اللفظ الأقدم «الفرغاء». يقصد ويلمز بقوله الإنسان المغرب، الذي هو جوهر العمل الروائي، غير أنه يبين أولا ارتقاء «إنسان المدينة» في جلد الاعترا ب والوحدة. فد «إنسان المدينة» يلوب في الزحام، ويخسر دفة العائلة والالتقاء العضوى، ويندفع مفتريا فى شوارع عريضة ومستقيمة، لكنه لا يلبث أن يمرض غربته باتساء حدالى أكثر انطلاقا ورحابة، قوامه الثقافة والسياسة والحوار الجماعى وانهدام المعايير العضوية الساكنة أمام الفردية الدينامية التى تؤسس لذاتها معايير جديدة.

ينطوى حديث المدينة على حديث المتعدد، قراءة وكتابة وتخيلا، يختلف عن أحداث القرى الضيقة، حيث البشر متمثلون فى تماثيل العادات والقيم والنصوص المقررة. ففى مقابل كتاب القرية، المقررة قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتابا لم يكتب بعد، أو كتابا لا يكتب إلا لاتعداد كتابته من جديد. وفى مقابل القرية التى ترمى على من يقد إليها صفة الغرب، تظهر المدينة مخزنا للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايس الغربة بتحرر محتمل، وتتفى العزلة بتصورات غير معزولة. وعن هذه المدينة تصدر «رواية الأعماق» بلغة يبير ماشيرى، إذ الإنسان أعمق اتساعا من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضا. (١٨) تستمد المدينة قوامها من عناصر تتجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة وقوى الأمن، وتمثل، أول ما تمثل، بكيف بشرى مختلف، يتفرد فيه الإنسان متعدد، ويتمدد ولا يخسر من فرديته أشياء كثيرة. ولعل الجماهير، المرتقية كيفا، هى التى جعلت من باريس بودليز موقعا هامشيا، بعد فترة هزيمة الثورة عام ١٨٤٨، لأن الجماهير الحاملة والمندفعة هى التى تجعل المدينة مدينة، وهى التى تخلع عن المدينة صفاتها، إن سقطت أحلامها بمزقة تحت وابل رصاص السلطة التقليدية. وبسبب دلالة المدينة هذه، ميز ريموند ويلمز بين «الجماهير» و «الفرغاء»، كما لو كان العنصر الأخير ينتمى إلى زمن ما قبل المدينة، وكان العنصر الثانى امتدادا لفضاء مكائى يعيد تهذيب البشر.

بهذا المعنى، تبدو الرواية، تاريخيا، مرآة تقابل جملة من المزايا التنظيرة. فالمدينة مرآة لها، وهى مرآة للمغرب الذى

دخل المدينة ورمى بمبادئه بعيدا، والمرآتان معا تمكسان جماعية الحوار الفكرى وتكافل الطاقات المبدعة وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وهذه المزايا جميعا تسرد مسيرة الحداثة الاجتماعية التى أنتجت جمالية الجموع المتغيرة - الموحدة ورواية الأعماق، إذ الإنسان يفوص فى الحياة منفردا ويؤوب إلى مرفا جماعى. وإذا كانت المدينة والرواية مرأتين متقابلتين تعكس كل منهما قامة الأخرى، فإن المدينة التى تنقب عنها الرواية العربية غائبة، فى معظم الأحيان، أو غائبة وحاضرة فى آن، غائبة فى «جمالية الجموع» وحاضرة فى نسق معمصارى لا أمس له. فالمدينة العربية، غالبا، لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها فى ذاتها ومؤسساتها مستقلة ومنتهجة، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكله السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم. ولهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم ما عرفته ولا تنتج تراكما عن وفد إليها، بل تفوص فى تراكم كحى عقيم. ولأنها مدينة يتسرب منها الزمن، فإنها تظل معلقة فى زمن «الفرغاء»، بلغة ريموند ويلمز، بمعنى آخر: إن كانت باريس بودليز قد تحولت إلى موقع هامشى، بسبب إخفاق ثورة الجموع الحاملة عام ١٨٤٨، فإن المدينة العربية بقيت موقعا هامشيا، لأنها لم تحتضن الجموع الحاملة التى تنجز الثورة.

تقلب الملاحظات السابقة صورة الرواية العربية، وتنقلها من وضع الجنس الكتابى الذى يكسر القانون إلى وضع جنس كتابى يلتقى بما يكسره. وفى هذا الوضع تأخذ الرواية، فى علاقتها بالمدن العربية، أحد شكلين، فتكون، فى الشكل الأول، رواية فى طور التكوين، لا تختلف فى وضعها عن وضع المعارف النظرية اللازمة لبناء نظريتها، وتكون، فى الشكل الثانى، رواية مكونة، دون أن تلتقى بمعارف نظرية على صورتها، أو بقارئ اجتماعى، يحتفل بها بوصفها ظاهرة اجتماعية.

وقد تحققت الرواية، فى شكلها الأول، أسئلة مجتمعا الذى مسته حداثة عارضة: إذ إنها وجه حدائى ناقص ومختلف من وجوه حالاته الهجينة، فى حين أن الرواية، فى

لقد كانت عظمة ديكرات تكمن أصلاً في منهجه، أى في عزمه المطلق على عدم تقبل أى شئ اعتماداً على منطق الثقة، وأما كتاباه «بحث في المنهج» - ١٦٣٧ - و«التأملات» فقد فعلاً الشئ الكثير لإبراز الافتراض الحداثى إلى حيز الوجود، الافتراض الذى تم بناء عليه تصور السعى خلف الحقيقة كأمر فردى بحث ومنفصل منطقياً عن تراث الفكر السلفى، بل و على الأرجح كأمر لا سبيل لبلوغه إلا بالانفصال عن ذل الفكر.^(٢٠)

يضى قول واط معنى الكتابة الروائية وشيئا آخر. تبدو الرواية، فى الإضاءة الأولى، الشكل الأدبى الباسح عن «الحقيقة»، بعيداً عن القوالب الجاهزة، وقريباً من كل ما يمثل الفردى والابتكارى الجديد والمتعدد الطليق. بل إن هذا الابتكارى الجديد هو الذى يفرض السيرة الذاتية للروائى جزءاً من كتابته الروائية، مؤكداً الخبرة الذاتية للكاتب، كما لو أن الروائى يستعيد، على طريقته، قول ديكرات: «أنا أفكر فإذا أنا موجود». ويتوزع «الشئ الآخر»، الذى ينطوى عليه قول واط، على أمرين، يشير أحدهما إلى العلاقة بين الرواية والفلسفة، ويرد ثانيهما إلى دور الفلسفة، أو ما هو قريب منها، فى بناء نظرية الرواية. فمقولة الفرد، أو الواحد - المتعدد، التى نهضت عليها الرواية الكلاسيكية، لا تنفصل عن الفلسفة الحديثة التى جعلت من الإنسان مركزاً للعالم، وهو ما يتيح لإيان واط أن يقرأ الفردية الروائية على ضوء فلسفة لوك وديكرات. إضافة إلى ذلك، فإن الناقد الإنجليزى، يتكى على معطيات الفلسفة الحديثة، المتمثلة فى مقولة «الواقعية»، كى يقرأ أعمال ريتشاردسون وفيلدينج وديفو. وفى قراءته هذه يدلل على أن بناء نظرية فى الرواية يستند، أول ما يستند، على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائى. كئان الرواية لا تنشئ بمكوناتها إلا إذا استنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمى إلى الحقل الثقافى التاريخى الذى ولدت فيه الرواية.

ولذا كان واط يحزم فى كتابه بين المفاهيم النظرية والتحليل الروائى، فإن لوكتاش، فى كتابه (نظرية الرواية)،

شكلها الثانى، تطرح أسئلة مختلفة، مرجعها تفاوت الأزمنة الاجتماعية، حيث الأدبى يعارض الثقافى والسياسى يعابر الاقتصادى. والحالة الأخيرة مسوغة نظرياً، وتعمش فى التاريخ الأدبى على أسئلة توافيقها، أوضحها حالة الروائى الروسى دستوفيسكى. فهذا الروائى أفضل من عبر عن تقسية الشعب الروسى، كما نقول كاستندرا بيهام:

إلا أن أدبه لم يكن شائعاً فى بلاده. وربما كانت أوروبا أكثر استهلاكاً لإنتاجه من بلده روسيا، حين كانت طبعا كشيء لا تتعدى الألف أحياناً، وكذلك كتب تشيخوف التى لم تزل حظها من النشر فى الداخل وفى الخارج إلا بعد وفاته بزمن طويل.^(١٩)

وتظهر حالة دستوفيسكى تبين الأزمنة الاجتماعية، وتدلل أولاً على إمكان ظهور رواية كبيرة فى بلد متخلف.

تنظر الرواية العربية، فى شكلها الثانى، إلى مرآة دستوفيسكى ونكسرهما فى آن. فهى تنظر إليها لترى إمكان الرواية فى حقل ثقافى غير روائى، وهى تكسرهما لأن مآل المجتمع الروسى غير مصائر المجتمع العربى. فالرواية العربية التى ولدت مع عصر التنوير أخذت، وهذا منطقى، بأسطورة التقدم الذى لا يخطئ سبيله، غير أن الأسطورة الموثوقة ما لبثت أن خدعت حاملها، لأن المجتمع، الذى ينتج كتابة وقراءة الرواية بوصفهما علاقتين مجتمعيتين، قد ضل سبيله. تقدمت الرواية وتأخر قارئها، لأن أجهزة الدولة المختلفة أنتجت قارئاً يذهب إلى الواحد ويبتعد عن المتعدد. ولهذا، فإن الرواية العربية، ومنذ هزيمة حزيران، تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعى العام، كما لو كانت علاقة هامشية، يكتبها مشفقون مستنبرون وتوجه إلى الجمهور المستنير الذى هو فى انحسار لا مزيد عليه. ولعل رعى الرواية هذه بمصرها قد أسمى عليها كفاحية بائسة، كأن تند، بجرأة عالية، بكل ما يهدم المتعدد ويقسد الواحد، وكان تستعيد أطراف عصر التنوير وترثيه معاً. وبسبب هذا، فإن الرواية العربية تتجلى، اليوم، راسباً تراجيدياً من رواسب الزمن التنويرى، تزدهر كينها بقدر ما يزدهر الجمهور الذى يقلع عن قراءة الرواية.

الرواية العربية وتقاليده النظرية لنظريات الرواية:

يقول إيان واط فى كتابه (نشوء الرواية):

مستقاة من حقول معرفية متعددة، تنطوي على علم اللغة والفلسفة الكانتية والرومانسية الأتالية وشذرات من الفلسفة الماركسية.^(٢٢)

ولدت «نظريات الرواية» في حقول ثقافية تتميز بتعددية معارف حديثة، أى تتسم بالحديث المتعدد والمتعدد الحديث، وذلك في فضاء يشتمل على الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة والأنثروبولوجيا. وربما كانت هذه «النظريات» تتأمل وجوه الرواية بمقولات العلوم الاجتماعية الأخرى، بقدر ما كانت تعيد قراءة هذه العلوم على ضوء الإنجاز الروائي. فكل جنس من المعرفة يقرأ ذاته في غيره، ويقرأ غيره على ضوء ذاته. وقراءة كهذه غير ممكنة إلا بسبب التداخل والتفاعل بين أجناس المعرفة المختلفة. فالمعارف الحديثة لا تتراصف ساكنة وتتجاوز صامتة، بل تتفاعل وتتداخل وتتصارع، لأن تفاعلها وتكاملها شرط من شروط حدثاتها، أو لأن حدثاتها - خارج الجوار الخلاق - تلبو مستحيلة. ولعل هذا التفاعل هو الذى قاد بيير ماشيرى إلى مفهوم «الفلسفة الأدبية» الذى يمين النص الأدبي امتدادا نوعيا لنص فلسفى، ونصا أدبيا يقترح فلسفته الخاصة به.^(٢٣)

والسؤال هنا: إن كان النص الروائي يعضى فلسفة خارجه ويقرأ على ضوء فلسفة لا ينفصل عنها، فما الفلسفات العربية التى تطلق النصوص الروائية وتسترجعها؟ والجواب بسيط: إن الرواية العربية هى الحيز الكتابي النوعي الذى نقرأ فيه الفلسفات العربية وغيابها فى أن. فالفلسفة حاضرة فى النص الروائي العربى الذى حقق استقلاله الذاتي من حيث هو جنس أدبي، والفلسفة غائبة، لأن ما هو خارج الرواية، والأدب عموما، لم يحقق استقلاله الذاتي، لأنه ظل امتدادا للواحد، الذى ينكر المتعدد.

لا تنفى المقدمات السابقة إمكان بناء نظرية للرواية العربية، إن كانت تنفى إمكان التطبيق الآلى لـ «نظريات الرواية» الغربية على الرواية العربية فهذه النظريات تقدم الكثير من المواد النظرية التى تصبى تاريخ الرواية العربية. غير أن هذا التاريخ، فى أشكاله المختلفة، يظل المرجع الأساسى الذى يسمح بتأمل نظرى لوضع هذه الرواية، كما لو كانت «نظرية الرواية العربية» نظرية فى تاريخها الخاص الذى شكلها فى حقل مغلق، وطورها فى حقل يبدو قد كسر انغلاقه، ثم ردها من جديد إلى حقل مغلق، لا تألف معه.

يبنى نسقا مفهوما يحلل الفرق بين الملحمة والرواية، اعتمادا على فلسفة فيخته، وفى تناقض واضح مع فلسفة هيجل، أى فى تناقض مع فلسفة يعرفها ويعتمد عليها وينفيها. وسيأخذ لوكتاش بحوقف مختلف فى عامى ١٩٣٤ - ١٩٣٥، فى مداخلتيه «تقرير عن الرواية» و«الرواية»، حيث يعتمد المبادئ الجمالية الهيغلية نموذجاً، بعد «تنقيحها» ماركسيا. فلقد مايز هيجل بين الملحمة والرواية، وفقا لفلسفة التاريخ التى ترصد رحلة العقل من زوايا الظلمة إلى ملكوت النور. وقبل لوكتاش بما قال به هيجل، وقد «نقحه»، بعد أن جاوز الحاضر الذى جمد هيجل قوله فيه، محدثا عن «ملحمة جديدة»، تقطع مع الرواية البرجوازية التى كانت قد قطعت بدرها مع الملحمة القديمة. وسواء أنجبت الرواية البرجوازية من ذاتها نقيضا يحفر قبرها، أم قبرت نقيضا المفترض قبل ولادته، فإن تأملات لوكتاش الفلسفية عن الرواية، لم تكن ممكنة دون الحقل الفلسفى الذى دار فيه، والذى يحتضن فيخته والكانتية الجديدة فى مرحلة منه، ويتضمن هيجل وماركس فى لحظة تالية. ولا يختلف الأمر فى شئ عند لوسيان جولدمان وجهده النظرى عن «نحو علم اجتماع الرواية»، الذى استأنف إشكالية لوكتاش فى كتابيه (نظرية الرواية) و«التاريخ والوعى الطبقي»، المحدثين عن الاغتراب وصنمية السلطة واتحصار الواقع أمام مساحة الأشياء فى المجتمع البرجوازي.^(٢٤)

بلور لوكتاش مفهوم «التشويه» فى «التاريخ والوعى الطبقي»، وهو يقرأ المجتمع الرأسمالى، كما حدث عنه كارل ماركس، وطبق جولدمان مفهوم الأول على شكل جديد من المجتمع الرأسمالى، يحول الفرد المفترق إلى شئ لا كيان له، عبرت عنه رواية آلان روب جرييه.

ولم يكن بإمكان مارت روبير أن تنجز دراستها الجميلة المليئة بالإبهاء «رواية الأصول وأصول الرواية»، خارج الإنجاز النظرى الكبير الذى قدمه فرويد. فكتاب روبير كله يتخذ من «الرواية الأسرية» مرجعا له، إذ الرواية المكتوبة استعادة لرواية عاشها الإنسان طفلا، وإذ الرواية ضرورة علاجية تعطى الإنسان توازنا يحتاج إليه. أما ميخائيل باختين، وعلى ضفة أخرى، فقد بنى مساهمته النظرية فى حقل الرواية بمواد

- (١) طه حسين، حديث الأرواح، الجزء الثالث، دار المعارف بمصر، الطبعة الماثرة، ص ١٦.
- (٢) مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، دمشق، ١٩٨٧، ص: ١٩٩.
- (٣) ت. تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الخوارزمي، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٤٧.
- (٤) م. باختين: الكلمة في الرواية، دمشق، ١٩٨٨، ص ١١٤.
- (٥) المرجع السابق، ص ١١٢.
- (٦) عبدالرحمن الكواكبي: طبائع الاستبعاد (ديوان التهذيب)، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣، ص: ٤٩.
- (٧) أنطون زحلاّن: العلم والسياسة العلمية في الوطن العربي، بيروت، ١٩٨١.
- (٨) قسطنطين الجمصي: منهج الزوّد في علم الاقتصاد، القاهرة، ١٩٠٧.
- (٩) Poetics, vol 14, nos 1/2, april 1985, Amsterdam p. 17
- (١٠) المرجع السابق، P. 17-25.
- (١١) لخصايبا فكرية، القاهرة، الكتاب الخامس والسادس، يونيو - يولية ١٩٩٥، ص ٤٩٥.
- (١٢) فرح أنطون: المؤلفات الروائية، دار الظليمة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٥.
- (١٣) قرنيس فتح الله مراث: غابة الحق، بيروت، ١٩٩٠، ص: ١٧.
- (١٤) أحمد فارس الشدياق: سلسلة الأعمال المجهولة، دار الهمى، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٣٢.
- (١٥) عبد الله المروى: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص: ١٢٢.
- (١٦) ت. زبولكونسكي: إلهام الرواية الحديثة، بيروت، ١٩٩٤، ص: ٢١٨.
- ... ٢١٩.
- (١٧) الحفلة وما بعد الحفلة (كتاب جماعي)، أبو ظبي، الإمارات المتحدة، ١٩٩٥، ص ١٤٧.
- P. Maherey: *Aquoi pense la litterature*, Paris, p. u. f. (1A) 1990, p., 79-83.
- (١٩) فصول في علم الاقتصاد الأدبي (حنا عبود)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٩٧.
- (٢٠) إيان واط: نشوء الرواية، دمشق، ١٩٩١، ص: ١٠.
- G. Lukacs: *La Theorie du Roman* Paris, Eds. Gonth- (٢١) انظر 1963, P., (157 - ...)
- Bakhtin School Papers, Vol. 10, Oxford 1983, p: 1-4. انظر (٢٢)
- P. Macherey, p. p: 7 - 11. انظر (٢٣)



العنصر العربي بوصفه مادة سردية فى الرواية الإسبانية المعاصرة

بيدرو مارتينيث مونتابلت*

فقد أُنِى نتيجة للبنية الحياتية الإسبانية التى كانت تمر بعملية جديدة طويلة ومعقدة من إعادة التشكيل والتنقية طوال العصر الوسيط.

إننا هنا بصدد ظاهرة تشظى، بمراحل، المدلولات الأدبية الصرفة، وترنو إلى مستويات مادية ورمزية غاية فى السموء مستويات ذات أبعاد جدلية؛ سواء من الناحية البنائية أو الوظيفية.

فالعناصر العربية لها جوهر المزاج الإسباني نفسه وطبيعته، ووجودها فى الثقافة الإسبانية قد تقرر بشكل حر لرادى لا بغية الرغبة فى التقليد. وفكرة أن تكون الحياة الإسبانية جزءا من الحضارة الغربية لا تتعارض على الإطلاق مع أن تكون للحضارة الإسبانية هويتها الخاصة المتفردة. وبما لاشك فيه أن الفضل الأكبر فى هذا التفرد يرجع إلى دخول العديد من العناصر الأجنبية التى اندمجت وتداخلت، فى

كان للموضوعات العربية حضور دائم فى الأدب الإسباني من العصر الوسيط حتى وقتنا الحالى. هذا الحضور بالطبع، كان يخضع لكل التحولات والتبدلات التى كانت تفرضها عليه الظروف و الأوضاع المختلفة التى تمرض لها على مر السنين.

ويعتبر هذا الاستمرار المتنوع أحد الخواص المميزة للأدب الإسباني؛ بل إنه اكتسب أيضا، بفضل هذه الاستمرارية، مكانة مغايرة ومختلفة بين الآداب الأوروبية الغربية.

إن فعل الاستمرارية للحضور العربى فى الأدب الإسباني كان طبيعيا تماما وخاليا من أى إجبار أو اصطناع،

* رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية والشرقية بجامعة الأوتونوما بمدريد.

- ترجمة سهر جابر عصفور، قسم اللغة الإسبانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

لقد أوضحت، في العديد من المناسبات، أن الإسباني حين يهد أن يصوغ رؤية عن العالم العربي عليه أن يوجه نظره إلى الداخل وليس إلى الخارج؛ يتمعن في ثقافته الإسبانية ويدرس علم مجتمعاته البشرية ذاتها. المكان العربي يبدأ جزئياً بداخلنا نحن، إنه نسبة من تكويننا وهذا يميزنا عن بقية شعوب أوروبا الغربية. إنني أشير هنا بالطبع «للحدث الأندلسي» ذي الماهية الإسبانية العربية، الذي نشترك فيه مع العرب بوصفه ماضياً وميراثاً محفوظاً، وذاكرة تجميعية ومشروعاً ثقافياً بين الشعبين يتجاوز الأزمنة والأماكن.

لقد انتهت الأندلس من حيث هي حقيقة تاريخية، ولكنها باقية بوصفها حقيقة رمزية وهذا نتطلع به للالتقاء ولخلق علائق بين الطرفين. إنه مبدأ جدلي وتكميلي لا نظير له أغفلناه ولم نعه القدر الكافي من الموضوعية عرباً وإسباناً.

كتب أنطونيو جالا، أحد عمالقة الأدب الإسباني، مراثية أندلسية أصيلة متمثلة في روايته (المخطوط القرمزي) (برشلونة: ١٩٩٠ - ٦١١ صفحة) التي استلهمها من شخصية أبي عبدالله الصغير، آخر سلاطين بني ناصر ونقطة النهاية للمأساة لمملكة غرناطة. الرواية هي مزيج بين البكاء والغناء للأندلس التي كان من الممكن أن تكون. وهي مصاغة في نثرية بديعة مرسلة ومحملة بالوصف المبهج. يصور لنا جالا في هذه الرواية تراجميديا حياة رجل يتعاطف هو معه تماماً، وتراجيديا حقيقية ومجتمع يمر بفترة عصيبة من الانهيار والانشقاق. وسط كل ذلك يقوم جالا بإعادة خلق عالم له لون قرمزي يهق - أي أحمر شديد الحيوية - وذلك لا يرسى فقط على عنوان العمل وإنما يعبر بشكل خاص عن العاطفة التي تملأ القصة وتهز شخصياتها، كما يعبر عن تيار الدم السائل بين هذه الشخصيات وعن الجرح المفتوح الذي يمثل الوجود لتلك الشخصيات.

في العام نفسه ١٩٩٠ ينشر كارلوس أسينخو سيدانو في غرناطة روايته التي هي أيضاً رثاء لشخصية تاريخية ذات وجود درامي، (ابن أمية ملك الأندلسين)، في ٤٥٥ صفحة. وكما نفهم من العنوان، فالكتاب يقتبس روايته من التحولات التراجيدية في حياة أحد أبناء بني أمية القرطبيين الذي ارتد

وقت متأخر، مع الحضارة الإسبانية التي من بينها العنصر العربي الإسلامي الذي له قدر لا يستهان به من التأثيرات في هذه الحضارة في أكثر من جهة. ومن هنا، أضحي تغريب إسبانيا ذا وضع مختلف، ليس فقط من حيث الشكل ولكن من حيث المضمون أيضاً، يبدو هذا جلياً واضحاً في مجال الأدب، ومن غير اللائق أن نظل ننكر هذه الحقيقة الواقعة، وذلك لعدة أسباب من بينها أن التعددية دليل على الشراء والعنق.

كان للعناصر والموضوعات العربية حضور متميز طوال العصر الذهبي للأدب في إسبانيا؛ أي في القرنين السادس والسابع، ومثال على هذا ذلك النوع الأدبي المعروف باسم الرواية الموريسكية التي ولدت في السياق الدرامي لنهاية الإسلام في إسبانيا وسقوط غرناطة. وقد عكست - بشكل رائع، لا مثيل له - أعمال ميغيل ثيرانتس أعظم كتاب إسبانيا على مر العصور هذا الحضور العربي الإسلامي. يظل لهذه الظاهرة وجود لا يمكن التغاضي عنه في عصور الرومانسية والحدائق التي يمر فيها التناج الأدبي الأوروبي الغربي ككل بحالة استشراف مهمة في بحثه عن كل ما هو غريب ومختلف. إن أمثلة الكتاب الإسبان أو الإسبان الأمريكيين الذين ساهموا في هذا التناج الاستشرافي لا حصر لها، نذكر منهم، على سبيل المثال، إميليو جو ميث كاريو والغرناطي إيساك مونيوث.

وتعرض أحد أبحاثي (المنشور ١٩٧٧ بعنوان «أصدقاء مشاكل العالم العربي المعاصر في الثقافة الإسبانية») لهذا الحضور العربي في فترة ما بعد الحرب الأهلية.

سوف أعرض في هذا البحث البسيط لبعض روايات رئيسية ظهرت في إسبانيا خلال المقتدين الآخرين، بوصفها نماذج منتقاة من نتاج ضخم مازال يرى في العنصر العربي نقطة الانطلاق.

أود أن أنه منذ البداية أتني لن أتعرض لأعمال العظيم خوان جوتسولو؛ أولاً لأن أعماله قد كتبت بحثاً، وثانياً لأن الكتاب الذين سأعرض لهم هم أحدث وأجد بالنسبة إلى القارئ العربي.

والمروضة من وجهة النظر القشتالية، هي الحجة الرئيسية والمناسبة لهذه الرواية وذلك لدراسة الطابع المتناقضة والمعقدة للشعب الإسباني. هذه الطابع والأمرجة المتضاربة التي تسعى إلى أن تخلق تركيبة، أو صيغة جدلية ماء، من الصعب، بل من المستحيل تحقيقها. أوميرال هو أستاذ عظيم في الكتابة الثرية، وفي الوقت نفسه هو مفكر الجماعة والهوية الإسبانية. ومن المؤسف أنه مازال غير معروف في العالم العربي. هذا الكاتب يرفض تماما عدم التسامح الذي أبدته إسبانيا التوحيدية التي كانت تطارد اليهود والمسلمين، حيث يقول:

لقد ظلنا نطردهم طوال التاريخ وهذا مضيق للتاريخ. لقد كانوا يدرسون الرياضيات ونحن نجهلها وكانوا يعرفون حضارة المياه ونحن لا، وبدلاً من أن نتعلم منهم ونقتدى بحضارتهم طردناهم من إسبانيا.

فلنترك الأحداث والمواقف الخاصة بالماضي ولنعد للحاضر. إن الوجود العربي لم يعد يمثل للروائي الإسباني العنصر نفسه المثير للاهتمام والقلق الذي كان في الماضي. فلقد اختلفت الأوضاع الآن وأصبحت أكثر تحديداً، كل في مكان محدد يناسبه وبلائمه. بالطبع، حين يتغير إطار العلاقة فالعلاقة تتغير هي الأخرى. دعونا نرى كيف حدث هذا، بشكل مختصر للغاية، من خلال بعض الروايات التي ظهرت خلال هذين العقدين الأخيرين.

أخذ بعض أنواع القصص من الوجود العربي مناخا لها تصوغ بداخلها أحداثها. من هذه الأنواع قصص المغامرات التي هي بالطبع مثيرة لأنها تنتج سينمائيا أو تليفزيونيا. فهي تلك القصص النمطية ذات الحكمة التي تلوح حول الحب والجنس والخمر والغربة، كل ذلك مخلوط بشكل غير متوازن وخال من التجديد أو الإبداع. لن أشير هنا للكاتب غريز الإنتاج التريوتاكت فيجيرو الأكثر شهرة في هذا المجال، وإنما سأشير فقط إلى اسم قصة كاتب أقل شهرة وهو جيمى خيمييث أرناو، وروايته (غير الراضين) [برشلونة ١٩٨٢: ٢٠٦ صفحة]، كذلك رواية (مؤامرة في الخليج) [برشلونة ١٩٨٢، ٢٦٩ صفحة] التي كتبها فرناندو شوارتز.

للمسيحية وعرف من وقتها باسم دون فرناندو دى بالور دى دى كوردوبا، والذي حين قرر استعادة عقيدته الإسلامية فيما بعد التحق بجهة الموريكيين أثناء ثورتهم ومعركتهم ضد فيليب الثاني في البوشار رأس متسببا في أزمة أهلية ذات أبعاد عميقة وعقبة؛ فقد قامت حرب شعواء استمرت لمدة عامين اضطرت فيها الملكية الإسبانية لتكرس أعداد هائلة من أفضل قوات جيشها.

وقد مات آخر ملوك الأندلس، ابن أمية، مقتولا على يد عصاة من الثوار التابعين له هو شخصيا.

وهناك قصة كتبها فيليكس دى أوثا أعتمد أنا شخصيا أنها مثيرة للغاية، وهي بعنوان (متصورة) [برشلونة ١٩٨٢-١٧٢ صفحة]. والقصة، كما يعلن الكاتب نفسه، مأخوذة عن نص فرنسي من منتصف القرن الثالث عشر كتبه جويه دى جوا نيل، وهي تتكلم عن العذاب والمعاناة اللذين صابحا إحدى الحملات الصليبية المكونة من فرسان قتلونيا على الأرض المقدسة، ومكان هذه المعركة لم يكن بالطبع شبه جزيرة إسبانيا وإنما المشرق، وهو حدث غير عادي وجديد للغاية على بانوراما الأدب والثقافة الإسبانية. ويتميز عمل أوثا بأسلوبه القوي حيث يستعير الكاتب أسلوبا سرديا من العصور الوسطى من حيث المفردات والمفاهيم. القضية بالطبع مطروحة ومتناولة أساسا من وجهة نظر الشخصيات المسيحية، لكنني أرى أن الجوانب السلبية والإيجابية معروضة بشكل متوازن.

إن رواية أوثا لا تعبر فقط عن قضية إحباط قديمة، من المحتمل أيضا أنها تمكس لنا حالة الإحباط المعاصر التي يحياها جبل الكتائب.

لا يمكن الإحاطة بأعمال الكاتب الكبير فرانشيسكو أوميرال؛ حيث تكثر بها الإشارات والإضافات والقرائن الدالة على شديد اهتمامه بكل ما هو عربي - وأيضا يهودي - مما يعد دليلا وحجة على الموضوع الذي يمثل اشتغاله الدائم الأساسي وهو: إسبانيا وكل ما هو إسباني. وروايته (بريق إفريقيا) [برشلونة ١٩٨٩، ١٨٨ صفحة] دليل قاطع على ما نقول. للمفكرة الاستعمارية الفاشلة للإسباني في المغرب،

وليس من الغريب أن تظهر في هذه القصص، عبر مناهج ومصادر وطرق متنوعة، هذه الروح الخاصة بأهل البحر المتوسط، أو بمعنى أدق هذا الإحساس بهم. فهو شيء غير محدد وواضح وإنما حدس نابع من اللاشعور. فتناولنا للطبيعة العربية يدور في مدار الذي «كان من الممكن أن يكون» وليس «ما هو كائن بالفعل». نحن إزاء حالة ذات أبعاد واحتمالات غير معروفة بعد، فهي إحدى حالات علم الأنثروبولوجيا التي مازالت تمر بلحظات حرجة ومعقدة من الانكشاف ولرساء الدعامات. يقول رفايل تشيريس، أحد أهم ممثلي هذا الاتجاه الأدبي:

إن افتتاني المتزايد بكل ما يخص أهل البحر المتوسط لم يولد من مفاجأة اللقاء غير المنتظر، وإنما نتيجة لاكتشافى طبقات أو مستويات معينة في جغرافية ذاتي كنت أجهل وجودها، أو كنت أعتقد أنها تلاشت إلى الأبد. لذا لم يكن لهذا اللقاء توجه أو لهدف ما، وإنما كان بمثابة النبش في الحفريات.

من بين العناوين الجديرة بالذكر، بوصفها مثلة لهذا النوع من الروايات، رواية (ميمونة) [برشلونة ١٩٨٨، ١٣٤ صفحة] لرفايل تشيريس الذي سبق وأشرنا إليه، ورواية (أركاديو والرعاة) [مدريد ١٩٨٦، ٢٢٢ صفحة] لإميليو سولك. هما نصان مختلفا المواضيع والبنية، لكن كليهما يدور في فلك الإحساس والمزاج الذي نتحدث عنه. وفي رأى أنهما يمثلان أفضل دليل أدبي روايى على فعل المهاجنة الذي يتم بين الطابع البشرية.

آخر الأسماء التي سأذكرها هو اسم الروائية أديلايلا جاريثا موراليس. والمذلل بخصوص هذه الروائية هو أن كتاباتها تتصف بأقصى درجات الترابط التام الذي لا تشوبه شائبة، مثال على ذلك روايتها الأخيرة (نسمية) [برشلونة ١٩٩٦، ٤٢١ صفحة]، حيث تعرض فيها للعالم المذلل الذي يحياه امرأة إسبانية من عصرنا الحالي تحولت إلى الإسلام. تستلخم جاريثا موراليس، في سردها المكثف الصريح هذا، بعض العناصر العربية التي كانت قد أُنحت إليها بشكل

الإطار العام لهذه الرواية هو السياسة الدولية بكل ما تشمله من معارك وأزمات، وليس هناك أفضل من الشرق الأوسط ليكون مسرحا لمثل هذه الأحداث.

وعلى الصعيد الآخر، هناك نماذج أخرى من الروايات تتميز «بحبكتها الداخلية» على عكس الروايات التي أشرنا إليها من قبل ذات الحبكة الخارجية؛ فالأولى تمثل استجابة لمواقف أكثر جدلية وتمقيدا وعمقا، على عكس «الحبكة الخارجية» التي تختص بالمشاعر والسلوكيات الفردية أو الجماعية والأطر الاجتماعية التي تضمها. وبالتالي نحن إزاء روايات ذات شحنات حميمة وأبعاد أكثر عمقا، تنمكس لنا ما يمكن أن نسميه أزمان داخلية عميقة لا خارجية عابرة.

والمشاكل التي يطرحها هذا النوع من الروايات نابعة بالطبع من الاختلافات التي تظهرها المعاشية بين أفراد وثقافات ذات وضع ونسق قيم مختلفين. من الجدير بالذكر أن الحضور العربي الذي يثير اهتمام كتاب أوروبا بشكل عام هو الحضور المغربي؛ فهو الذي غالبا ما يظهر في الرواية الإسبانية في العقود الأخيرة؛ فهذا العنصر المغربي وبالتحديد المراكشي، يمثل المهرب المعنوي والمادى لاكتشاف احتمالات وأبعاد إنسانية حديثة أرققها «روتين» الوجود اليومي على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

مثل هذه الروايات غالبا ما تثير في النفس الشعور بإغلاق عالم ما وفتح آخر جديد، أى شعور بالإحباط كما بالأمل.

وبما أن الأضرار الناتجة عن اختلاف الثقافات تسمى كلاً من الطرفين، فقد كان من البديهي أن يتم في هذه الروايات تداول وتبادل للأدوار بين الشخصيات المتصارعة. فكل من الطرفين بإمكانه التعبير عن مشاعر الحياة وفي الوقت ذاته عن عظمتها. أكرر تأكيدي أن هذه الروايات هي وليدة عصرنا الحالي، بكل ما يحمله من أزمان عميقة وناقضات وحاجة لإعادة تنظيم شاملة للوجود الإنساني ككل. لكل هذه الأسباب أعتقد أنه سيكون من الرائع إنجاز دراسة مقارنة للتأج الأدبي الإسباني المعاصر – وبالتحديد الرواية – والتأج العربي بشكل عام.

غير واضح في إحدى رواياتها السابقة المنشورة ١٩٨٥ بعنوان (صمت جنيت البحر).

تعرض الكاتبة في (نسمية)، في لغة ثرية دقيقة وهادئة، تحليلًا متقنيا مدعها للبطل وللشخصيات المحيطة بها في المجتمع: مجموعة الإسبان المتحولين للإسلام الذين يعيشون في مدينة مثل مدريد، حيث يشير عرضها، التقن العميق، للتمارض بين الأهداف والمصالح والمشاكل والصراعات الدائرة في مثل هذا المجتمع؛ العديد من التساؤلات في نفس القارئ، وهي تساؤلات من شأنها أن تغير مفاهيمه عن الحياة.

لقد قمت، هنا، بعمل تقريري للموضوع المطروح بشكل مبني، وهو موضوع أهميته وقيمه أخطأت في التزايد داخل بانوراما الأدب الإسباني. وأتمنى أن تتزايد - كما وكيفا - الدراسات الخاصة به سواء في العالم العربي أو الإسباني. ولكي أنهى هذا العرض أود أن أقول إن الوجود العربي في الأدب الإسباني المعاصر، وبالتحديد في الرواية، يمثل مادة تدعو إلى التأمل الظاهري والداخلي معا. فالتعبير

عن هذا الوجود قد يختلف من مؤلف لآخر، أو من موضوع لآخر. لكن هذا الوجود - مهما اختلفت الآليات والأساليب والمصادر المستخدمة للتعبير عنه - فإنه دائما ما توجد، وبوفرة، الدوافع والأساليب الخفية غير الواعية أحيانا التي تسعى لخلق هذا الوجود في العمل. فهذا الوجود ليس يبعد عنا؛ فنحن كثيرا ما نستشعره بالقرب منا، بشكل، حتى يومنا هذا، جزءا من طباعتنا. أذكر إحدى المقولات الفطنة الرائعة لهذا المفكر العظيم في كل ما هو إسباني: دون أسير، كو كاسترو، حين قال:

يكون الرجل متحضرًا بحق حين تكون لديه القدرة على إدراك نسق القيم الخفي من وراء الواضح، الذي لا معنى له في حد ذاته، وحين يفهم أن الوجود يفرض على الموجودات علائق وتداخلات وتبعات.

يجب أن نأخذ في اعتبارنا دائما هذه المقولة، خاصة حين يكون الأمر متعلقا بأي نوع من العلاقات بين العرب والإسبان.



المركزية الروائية والمركزية الثقافية

مبارك ربيع*

ازدهار وأقول للمركزيات الثقافية، فإنه يعنى تجدد هذه المركزيات من ناحية أخرى، مما يجعل بعض الشقافات المحيطية بالنسبة إلى غيرها، تغير مواقعها، وتكتسب صفة المركزية على حساب غيرها، أو بجانبها، على أساس التنافس أو التوازن.

من هنا، يمكن الحديث عن خاصيات عامة، تكتسبها المركزية من خلال سيورتها وحسب درجتها من التفاعل مع غيرها. فهناك مركزيات متجمدة، وأخرى رافضة أو مكتفية. ومن ناحية أخرى، هناك دوائر ضمن درجة التمرکز؛ فمركزيات معينة تبدو متخصصة أو محدودة المركزية، بالمعنى الذى يجعلها، مركزية فى نوع واحد أو جملة من الفنون، أو مجالات فى المعرفة أو فى غيرها. ومن الواضح أن أية مركزية كانت، إنما تزداد ازدهاراً وتقدماً، وتكتسب اتساعاً ووسوعاً، بقدر ما تكون منفتحة على غيرها من المركزيات الثقافية أو المحيطية، وهو ما يفتنهما بالتنوع والتعدد.

يرتبط مفهوم المركزية، عموماً، بالنقطة الثابتة بالنسبة إلى ما حولها من نقط محيطية وعناصر، بيد أن هذا التصور الهندسى لا علاقة له بمفهوم المركزية الثقافية، أو بعبارة أخرى أهم، فإن هذه المركزية الحضارية تكتسب صفة المركزية من كونها نقطة جذب لما حولها وتبعتها، بغض النظر عن تناسب الأبعاد أو المواقع. وإن كلا من التاريخ السياسى والتطور الحضارى، ليقدم عديداً من نماذج هذه المركزية فى مختلف المراحل والمناطق، محلياً وعالمياً.

فالمركزية الثقافية تعنى نقطة الجذب بالنسبة إلى ثقافات أخرى ومجتمعات. وأهم ما يميز المركزية من هذا المنظور ارتباطها بالتحول الاجتماعى. وكما يعنى هذا التحول من خلال سيورة التاريخ الإنسانى العام، توالى مراحل من

* عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

إن سيروية التحول والتطور، سواء بالنظر إلى الشفافة الغربية الأوروبية في مظاهر قوتها وازدهارها المتنامية، أو بالنظر إلى الثقافة العربية في مظاهرها المحيطة بالنسبة إلى الشفافة الغربية تلك، كما في مظاهر تجدها وخصوصيتها، تظهر مدى ارتباط المركز الثقافية، والتحول الثقافي عامة، بالتحول الاجتماعي.

ومن هنا يبرز سؤال: إذا كان من المبرر أن تأتى الرواية في الغرب، وفي أوروبا خصوصاً، استجابة لنمط حياة ومسيرة لمرحلة تطور، فهل جاءت الرواية العربية استجابة لتطور مماثل في الحياة العربية؟ ولا يعنى تحليل السؤال أننا نتوقع، أو نحاول أن نثبت وظيفة اجتماعية للأدب عامة والرواية خاصة، بقدر ما نعتبر الشئ الإبداعي الأدبي، والفني، يمثل تعبيراً عن عصره، أكثر مما يمثل صورة مطابقة عنه، دون أن يمنع ذلك أن تتماثل أو تقارب الصورة والتعبير، وهو ما يعنى ضرباً من التفاعل الدينامي، يمكن استخلاصه واستجلاؤه بعملية عقلية وإبداعية أيضاً، من نوع آخر، وكل ذلك يعدد العلاقة بين التعبير الإبداعي بصفة عامة، والرواية خاصة، عن أن تتصور على نحو آلي؛ فمن الممكن أن يكون التعبير الأدبي عن النموذج الواقعي والاجتماعي مناقضاً أو مجازاً، رافضاً أو بديلاً على أساس قطعية نسبية أو مطلقة، تبعاً للخاصية التقديرية التصميمية التي هي نسخ خاصية الأدب، ولا نقول وظيفته.

فما لاشك فيه، أن مسار التحول الاجتماعي العربي، المحمل بوعي رام إلى استعادة الدور، وتدارك متطلبات النهوض الحضاري، كان يدعو إلى خلق أساليب جديدة في التعبير الأدبي، ولكنه ما كان له أن يلتقي بالتعبير الروائي الحديث والمعاصر، لولا أنه أخذ بنمط الثقافة الأوروبية العربية، بمفهومها العام والخاص، بغض النظر عن درجة ذلك وعن مدى نسبة النجاح في اتجاهه.

هكذا، يكون التساؤل عن مكانة الرواية العربية، ومدى مساهمتها للتحول الاجتماعي المحيطها، مشيراً لتصورات من قبيل أنها جاءت في سياق سيروية محيطية بالنسبة إلى المركز الثقافية الأوروبية، وهذا ما جعل التفاوت يجدد مكانه

وبغض النظر عن إشكال العوامل الفاعلة في قيام المركبات الثقافية، فإن التاريخ يمدنا بما يدل على أن التعدد والتنوع يمثل إخصاباً حقيقياً للثقافة والمركزية. بل يدلنا أيضاً على أن غياب هذا التنوع والتعدد، يؤدي بالمركزية إلى التدهور والتوقف عن الدور. والواقع أن أية ثقافة أو حضارة اكتسبت طابع المركزية محلياً أو عالمياً، لم يتم لها ذلك ببقاء مفهوم عرقي أو فكري، بل بقدر ما تتلاقح الأعراق والأفكار، بقدر ما تتشكل المركزية، والأمثلة كثيرة من مختلف الثقافات والحضارات، ولعل الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها مثلت مركزية ثقافية عالمية في مرحلة من المراحل، أنصع دليل على ذلك من وجوه عديدة، كما أن المركبات الثقافية العالمية الحالية، وفي طليعتها الأنجلوفونية والفرنكفونية تقدم نموذجاً حياً لذلك. فإسهامات الجنسيات المختلفة في تشكيلها واستمرارها، وتداخل الأفكار والعقائد في إنتاجها، هو أحد أهم خصائصها ومكوناتها، بل هو عامل أساسي في استمرارها. وليست هجرة الأدمغة هي المدخل الوحيد لفهم هذه الظاهرة، بل مبلغ التعددية والتنوع في صميم هذه الثقافات، ومدى التفتح لاستيعاب الغير من الثقافات وإدماجها، وما يقف وراء ذلك كله من تشريعات وقوانين ومؤسسات حكومية وغير حكومية، تجعل من ذلك نمطاً جارياً في الحياة اليومية المتنامية.

وما لاشك فيه أن الثقافة العربية، في سبيلها لإحياء مركزيتها الخاصة، بجانب المركز الثقافية العالمية، يمكنها الإفادة من نموذج هذه السيرة، بالتفتح الإيجابي على مكوناتها الخاصة من جهة، وعلى ما حولها من جهة أخرى.

وإن الرواية العربية، وهي مظهر جديد في الثقافة العربية المعاصرة، استحدثت بصيغتها من مشهد المركز الثقافية الغربية الأوروبية. وبالرغم من أن هذا المظهر للعلاقة ما بين الثقافتين العربية والغربية يبدو إيجابياً ومؤشراً على تفاعل وقدرة على التلاقح، وعلى قابلية للتطور من قبل الثقافة العربية، فإنه من جانب آخر، قد تم نتيجة مرحلة تبعية، دون أن تعني التبعية هنا أكثر من موقف تحليلي، على الخصوص، فليس القصد من استعمال مفهوم التبعية، أية محاولة لاستخلاص أو توجه يقبح معين.

واجتماعية، مع السيرة الروائية من جهة، ومع السمات العامة للثقافة الأوروبية في مراحلها المختلفة، من جهة أخرى.

فينما نلاحظ على المستوى النظرى الفكرى، اتجاهات مختلفة من قبيل مثالية واقعية، وعقلانية وروحانية وواقعية، ومن تجريبية علمية وإيديولوجيا اجتماعية، نجد بموازاتها سيرة روائية من قبيل رومانسية عاطفية، وطبيعية وصفية وواقعية اجتماعية، أو نقدية أو اشتراكية، كما نجد كلا من السيرورتين السابقتين، وبالأخص الروائية التى تهتما، تتسم بالتجاوب مع السمات الثقافية العامة للبيئة الأوروبية، خاصة فيما انطمت به منذ القرن التاسع عشر من ميسم الصراع، بحيث تجلّت أهم تياراتها الأساسية بطابع الصراع ابتداء من المنطق الجدلى، إلى البقاء للأصلح، إلى التحليل الطبقي (الصراع الطبقي)، والصراع النفسى. إن طابع الصراع هذا خاص بابتناج الثقافة الأوروبية، بحيث تبدو هذه الثقافة نفسها، فى نسختها الأمريكية، مخالفة، مما يزيد من سمة التميز وقوة الطابع، فالثقافة الأمريكية رغم اعتبارها، ربيبة الثقافة الغربية الأوروبية وامتداداً لها، من حيث المرجعية الأوروبية، إلا أنها تجعل ظروفها الخاصة والموضوعية فى شمال القارة الأمريكية، متممة بسمة الإجماع بدل الصراع، وقد ركزت مفاتيحها المصطلحية حول مفاهيم، الإجماع أو الاندماج، والشخصية القاعدية والطابع الوطنى باعتباره سمة عامة، بل إن التيارات التى انتقلت من أوروبا إلى الضفة الأمريكية، سرعان ما اكتست طابعاً ثقافياً، أنثروبولوجياً أو معرفياً، تأى بها عن طابعها الصراعى البدئى، وأخرجها مخرجاً آخر.

أما فى محاولتنا ملاحظة مثل هذه السيرة المتنامية بمراحلها ومواصفاتها، مع مايربطها بالسيرة الروائية على الضفة الغربية أو فضائها، فإن الرواية العربية تبدو استزراعاً أملت ظروف الضغط أو الجذب الثقافى القوى، للمركبة الثقافية الأوروبية على الثقافة العربية.

لابد من الإشارة، هنا، إلى أن السردية العربية التراثية لم تتوقف أبداً، رغم أنها فيما يبدو لم تسر فى طريقها التطورى على نحو إيجابى مستمر، وربما يكون هذا المظهر نتيجة

ما بين مستوى التحول الاجتماعى ومستوى التعبير الأوروبى، فى مراحل البدايات الروائية العربية، لكنه يمكن أن يلتصق حتى فيما بعد، من قترات ذروة نسبية عرفتها الرواية العربية.

ومن الممكن القول إن هذه السيرة الروائية العربية فى ارتباطها بالمركبة الثقافية الأوروبية من جهة، والسيرة الاجتماعية العربية من جهة أخرى، قد أدت إلى ظاهرة يمكن أن توصف بأنها تميل إلى التداخل والاختلاط فى المراحل، عكس الأمر تماماً، فحما يتعلق بالثقافة والرواية الغربية، حيث تبدو المراحل واضحة متميزة.

إن تداخل المراحل فى الرواية العربية هو مظهر قد يبدو سلبياً من حيث المبدأ، إلا أنه - من ناحية أخرى - يمثل تفاعل إغناء فى هذه الرواية، أو هو قابل على الأقل ليكون كذلك، إذا توافرت عوامل ملائمة. ويقدر ما يمثل نتيجة معقولة تتمثل فى الارتباط بسيرة محيطية بأخرى مركزية، بقدر ما يوضح أن الرواية العربية لم يكن لها وعليها أن تمر بكل المراحل الروائية الغربية، فهى فى اشتغال العلاقة المركزية المحيطة على المستوى الثقافى. أما نشأة الرواية العربية المعاصرة، فلم يكن لها إلا أن تأخذ ما تلتقى به من نماذج الرواية المركزية، سواء مستوى الاستيعاب أو الحوار.

إن علينا من الدراسات يشير إلى سمات عامة فى التحول الاجتماعى الإيجابى فى المجتمعات المتطورة، الأوروبية بالطبع، ويمكن إجمالها فى التوجه المستقبلى للغاوية الاجتماعية، بما يرتبط بهذه السمة من الجنوب إلى الجديد والتجديد لمجرد الجدة وكذا السعى نحو المجهول، بما يطبع السيرة الاجتماعية بالفتحة إلى أقصى حد وعلى كل إمكانات والممكنات، تفتيح موضوعاتنا وبشرنا وحضارتنا. هذه السمة التى يمكن أن تقابل بما يماثل التقيض فى السيرة العربية، فى عملية يتسبب فيها بناء الذات، بالإحجام عن اقتحام المستقبل، أو الانحصار فى آنية الحاضر، تجعل تفاوتاً واضحاً ما بين السيرورتين، المركزية من جهة، والمحيطة من جهة أخرى.

فالفكر الغربى الأوروبى، يعرض علينا سيرة متكاملة فى تفاعلها، ما بين اتجاهات فكرية نظرية، وفلسفية،

من سردية حديثة عربية غربية أوروبية، في نطاق الوعي بضرورة خلق سيرة جديدة ثقافية وروائية بالتالي.

انطلاقاً من هذا الوصف، نستطيع أن نحاول تفسير أو فهم الاتجاهات الروائية العربية أو وضع ملاحظات بشأنها على النحو التالي:

- واقع الحاجز المبدئي، أو الفجوة ما بين الروائي العربي الحديث، والسردية الشعبية، وذلك دون أي داع للدخول في تفصيل عوامل ذلك.

- واقع تداخل المراحل والملامح الفنية، في السيرة الروائية العربية (الواقعات مثلاً)...

- السيرة «التفقيّة» للرواية العربية الحديثة، التي نجمت عن المرب السياسي الذي وجدت فيه، نتيجة تفاعلها الثقافي الخاص مع المركزية الأوروبية، للتعبير عن مفاهيم الالتزام والضرورة أو الحقيقة الاجتماعية. هذه السمة التفقيّة أدت إلى طبع السيرة الروائية على العموم بكل شيء على حساب الجمالية.

رغم هذه الجملة من الملاحظات، وما يشبهها، مما يوحي بتسجيل آثار جد سلبية على السيرة الروائية العربية، فيمكن من منظور آخر تأكيد إيجابيتها النسبية، باعتبارها إدماجاً للأدب العربي في السيرة الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى إيجابيات أخرى يمكن تسجيلها في هذه المرحلة، إلا أن الضرورة تفرض إيداء ملاحظة تتعلق بالارتباط بين الرواية العربية ومجتمعها، أو ما سبقت تسميته بالتعبير الأدبي (الروائي) عن العصر، على النحو الذي شرحناه.

إن تحليل نشاط الرواية وبنيتها، وبخاصة سمتها التفقيّة التفصيلية التي هي خاصية لا علاقة لها بالواقعة (الحرفية)، يبدو متجاوباً مع عصر العلم التجريبي والتقدم الصناعي؛ فالسمة الروائية التفصيلية هي الأساس سمة الاستقراء العلمي أو هي الاستجابة الأدبية التعبيرية عنه، ويمكن القول إن المركزية الروائية الغربية الأوروبية بقدر ما استفادت من المنهجية العلمية والطرفة التكنولوجية عبر مراحلها المختلفة، بقدر ما كان من قدر الرواية العربية ألا تجد

تفاعل طبيعي مع ثقافتها، ومع السيرة الأدبية العربية عامة فيما انتابها من توقف وتراجع. لكن السيرة السردية على مستوى الثقافة الشعبية بحكم قوة واقعها، استطاعت بكيفيات مختلفة أن تظل حية بسماتها الخاصة وفي تعبيرها عن المراحل والمعصور، إلا أنها لم تكن مصدر انطلاقاً للرواية العربية الحديثة، رغم ظاهرة استرجاع العلاقة، التي جاءت نتيجة عوامل وظروف أخرى.

إن ظاهرة المركزية الروائية الغربية الأوروبية، بالنسبة إلى الرواية العربية الحديثة، يجب أن تؤخذ في دلالتها الثقافية، بالرغم من أن التفاعل الإيجابي يتطلب تبادلاً، وهو مالم يحصل، ولم يكن له ليحصل في حالة ميزان القوة بين مكونات المركزية ومكونات المحيطية.

فالثقافة العربية في موقفها المحيطي، أو فليكتها إزاء المركزية، اتسمت بالسعي - عبر إرادة ذاتية وعبر وعي ونخطيط - لتحقيق دلالة الارتباط بين الثقافتين، وكذا الارتباط بين السيرتين الروائيتين، على أساس فتحة وتطور لخلق ثقافة جديدة، تبرز عن مجتمع جديد، وتطبعها سمة ثقافية جديدة. هذا ما جعل الرواية العربية رواية وفكرية أيضاً دون أن تدعو إليها ضرورة ثقافية؛ يمكن أن نتحدث عن الرومانسية، كما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية أو غيرها، فإذا أمكن الحديث عن ثقافة صراع، وثقافة إجماع بالنسبة إلى كل من ثقافة الغرب الأوروبي، والغرب الأمريكي، فيمكن الحديث عن الثقافة العربية أيضاً، بصفتها ثقافة إجماع، وعلى نحو مخالف لمفهوم الإجماع السابق. فالإجماع في الثقافة العربية يعنى إجماع انصهار والتحام بدلاً من مفهوم النسب، والقرابة، إلى القبيلة، والأمة، وكلها مفاهيم لا تقوم على أساس مجموعات مندمجة للأقلية في أكثرية، أو في أقلية أخرى كما هو حال الإجماع في المجتمع الأمريكي، بل هي تميل - أكثر من ذلك - إلى تجاوز آلية الأقليات، والمجموعات الصغرى والتمحور حول الذوبان الفردي في الوحدات الأكبر.

إن هذه السمة الثقافية العربية العامة التي تساهمها السردية الشعبية، تركت مكانها لثقافة صراع، ولما يسايرها

ذهب بهذا المظهر إلى أن يبدو وكأنه جسر للتواصل بين المحيطية والمركبة يصل الثقافة العربية بالمركبة الغربية الأوروبية.

— مبدأ التجديد، وهو المظهر الخاص الذي اختلته بعض تجليات الرواية العربية التي تكسب بإرادة الانفصال عن كل تقليد روائي من ترالي أو حديث، واقتحام الجاهل الفنية، وكأنه رد فعل الوعي الروائي العربي بمحيطيته وسعيه لتجاوزها ثقافياً وفنياً، ونحن لا ننسى هنا «مبدأ التجديد من أجل التجديد فحسب» وهو الذي يزدهر لدى المجتمعات المتفتحة وعلى كافة المجالات والقائم هناك على قاعدة استقرائية مختلفة، ويمثل حالة عامة جارية.

— العودة إلى التراث السردى العربى، وقد تمثل هذا الرجوع فى الاكتفاء بمسحة شكلية فى الغالب، وبهذب مبدى فى استثمار بعض مكونات ذلك التراث. وتقف اللغة والموضوع حاجزين أساسيين أو صعبتين مركبتين أمام محاولة التطوير المزدوج لكل من الترائى والراهن باتجاه هدف ما يجعل الأداء الروائى، بعيداً عن أن يكون صدوداً عن حدة الحاضر أو جموده، بعيداً أيضاً عن أن يكون عملية يمت للتراث السردى بما هو تراث عصر آخر. ولكن ذلك كله، من ناحية ثالثة، يجب أن يكون مجرد ملهأة عابرة، تستجيب لسيديمية عاطفية أو رغبة جامحة فى الإغراب، تفقد الأسس والقواعد الفنية والاجتماعية، بل تفقد صلتها بكل شئ.

إن حدود الدلالة فيما يؤديه الارتباط الروائى، ما بين مركبة روائية قوية متجانسة السيورة، وما بين سيورة محيطية تتشابه قفقات، لا تزيد عن أن تؤكد فلكيتها، وانحصار حركتها فى حدود المذار، إذا كانت أثمرت سلبات كما أثمرت إيجابيات، وعلى الخصوص إذا كانت قد أبانت عن وعى روائى عربى، يعمل على الإبداع وفق شروطه غير المسعفة، فإن ذلك كله بلور فى تجاهل تام أو يكاد لسيورات ثقافية روائية خارج ماهر غربى، كالثقافات الإفريقية والآسيوية، والأمريكية اللاتينية، بغض النظر عن مدى ارتباط هذه الثقافات بمركبات معينة، أو كون بعضها يمثل بذاته مركبة على مستوى من المستويات.

فى مجتمعها مثل تلك المحفزات أو المغذيات، فملتق بفضاءات محددة محدودة، وظلت تكرر ذاتها، وتدور حول نمذجة معينة. ويمكن القول أيضاً إن الميول الروائية العربية للتجديد، بما أنتجته وتنتجها من نماذج، تنظر بعين إلى المركبة الروائية الأوروبية، وبالأحرى إلى الواقع العربى بكل ما يروج فيه، ويعجزه عن إسعاف الفكر الروائى بفضاءات علمية تكنولوجية، بما ينجم عنها من معاناة إبداعية خاصة متميزة.

إن المجتمع العربى بويرته نظوره البطيعة، بل بمظاهر عديدة منه، تبدو وكأنها رفض للتطور، خاصة فى جانبها العلمى التكنولوجى، وما يترتب على ذلك كله من انفتاح آفاق البحث، والفوس فى أغوار الطبيعة، واستعداداتها وتنوعاتها، ومن مخامرات فكرية وعلمية فى المجهول، كل ذلك جعل من الطبيعى انحصار الرواية العربية فى نفقة تطول أو تقصر، تنفس أو تضيق، وقد تنفقت منها نماذج معينة، لكنها تبقى دون خلق القوة الدافقة لفن تجرى تياره بويرته التنوع والتطور المناسبة.

رغم ذلك، وفى واقع ما استطاعت الرواية العربية أن تحققة ضمن هذه الشروط، يمكن تسجيل مظاهر إيجابية نشير إليها فيما يلى:

— استطاعت الرواية العربية، أن تسقط ثقافة الصراع الطبيعى والذاتى والاجتماعى، على العلاقة مع الآخر. وهنا، يمكن القول إن الرواية العربية سجلت تصالها كبيراً بين الذات الروائية والذات الاجتماعية، أو لنقل إنها استطاعت أن تحقق ذاتها فى نماذج عديدة، ناجحة فنياً وناضجة أدبياً، حول حركات التحرر والتحرير من الاستعمار، كما أبرزت قضايا وأبعاداً خاصة بها فى هذا التوجه.

— فرض واقع الريف (والبلدوة) نفسه على الرواية العربية الحديثة، بحيث بدت أصالتها واضحة، فى النماذج الروائية التى تناولت العالم الريفى (القرى)، فقوة هذا الواقع بقيمه الجماعية، وبخصوصية موضوعاته، وباستجابته الثقافية والاجتماعية، وقابليته أيضاً لتجسيد توترات نفسية اجتماعية، كما لو كانت ثقافة صراع، بل بوصفها كذلك أحياناً،

(أطراف) .. بينما يجرى الحديث في عمومها عادة، وكان الأمر يعني درجة واحدة، من الارتباط.

مهما يكن، فظاهرة ما يسمى بالعمولة الحالية هي بالأساس ذات توجه اقتصادي، إلا أنها تنعكس على الثقافي بقوة وحدة، وبالتالي الروائي أيضاً، وأهم ما يمكن استثماره في هذا التيار «المولي» إعادة النظر في الارتباط، بهدف تنويعه وتوسيعه على الأقل، فيكون بذلك للتفتح معناه الحقيقي، ودلالته. فإذا كان من الضروري على المستوى المحلي، العمل على تحقيق تكامل في الثقافة العربية وتنوع مركزياتها، أي تفتيت المركزية الواحدة إلى مركزيات عربية، فالأمر على المستوى العالمي أولى، وهو يعني التفتح في إطار ما يراد من عمولة وكونية، على الثقافات كافة، بروح جديدة ومنهج جديد، بعيداً عن التصنيفات المسبقة والنماذج المفروضة، للاستفادة من كل التراث والمتوارث الإنساني واستيعابه، والإبداع بتفاعل معه.

يبقى أخيراً أن الرواية العربية إبداع، والإبداع لا يأتي نتيجة وصفة أو هندسة مصممة، فلا أقل من نهضة الفضاء وتأثيث الساحة وافتتاح النوافذ على أقصى مداها.

ويكن اعتبار هذا المظهر أهم مفعول للمركزية الثقافية والروائية الغربية على الواقع العربي المعاصر، بما فيه الروائي والثقافي، وهو ما يدعو الوعي به إلى تجديد في التسيج الارتباطي للرواية العربية، وهو ما يمكن في الوقت نفسه أن يخفف من فعل المركزية الغربية الأوروبية، دون أن يعني ذلك، أكثر من العمل على تجاوز الانحصار في دائرة مركزية واحدة ووحيدة، للارتباط بمركزيات أخرى، وهو طريق نحو تأسيس، أو بالأحرى انبثاق، مركزية ذاتية خاصة، تجذب حولها عناصر من ثقافات مختلفة.

يبد أن الإشارة ضرورية أيضاً إلى المركزية العربية في سياق وفضاء الواقع العربي نفسه، فالمركزية الثقافية العربية لا تزال تسامر المركزية الجغرافية إلى حد كبير، ولا يزال الواقع العربي في مظهره الثقافي، وبالتالي فيما يهود إلى الواقع الروائي أيضاً، منظوراً إليه ومعتبراً على أسس كيان من قلب أو صدر وأطراف، ولا تزال الأطراف من قبيل المغرب العربي والخليج بعيدة أو مبعدة عن التفاعل أو حتى التوازي.

هذا الواقع، من شأنه أن يجعل الحديث عن المركزية الروائية العربية والغربية أكثر تعقيداً، فالارتباط المحيطي المركزي يختلف اختلافات كثيرة، ما بين مشرق (قلب) ومغرب



الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة

الميلودي مفهوم*

قطرية، في مواجهة القومية، وقد تعيش «الجهوية»، على مستوى جهات القطر الواحد، فكيف يمكنها أن تواجه الكونية بكل هذه «المخليات»؟ وبأية كونية يتعلق الأمر؟ ماذا يمكن أن يبرر أن نسمي ما يكتبه الشامي والمصري والخليجي والمغاربي رواية عربية، وكيف يمكن لكل هذا الركام أن يشكل كلا ويدعى هوية، وأن يتطلع - بصفته تلك - إلى أن تكون له مكانة عالمية؟ هل يعرف حقا ما يريد، وهل يملك الوسائل، بالفعل، للوصول إلى هذه الغاية؟ وإلى أى حد نستطيع الزعم بأن وضع الرواية العربية، والأدب العربي عموما، إنما يعكس وضع المجتمعات العربية، والثقافة العربية خاصة، في العالم، كما يعكس وضع الأقطار العربية في علاقاتها مع بعضها البعض؟ هل نستطيع، والحال هذه، أن نفسر لماذا لم تحظ الكثير من الروايات العربية، التي ترجمت، بأية مكانة عالمية ولماذا لم يكن لبعضها أى صدى في الثقافات التي ترجم إليها؟ هل أخطأت هذه الروايات الكونية

بنطلق هذا البحث من سؤال يبنى على «فكرة» أو انطباع، أى على مجرد فرضية قد توجد بالأهمية التي يعطيها لها السؤال وقد لا توجد، قد توجد بدرجات مختلفة لدى الروائيين أو لدى النقاد إن لم يكن هناك من لا يعطيها أية قيمة على الإطلاق!

أما السؤال فمن الممكن صياغته، في إحدى صوره، على الشكل الأولي التالي: عندما نحلم الرواية العربية بالكونية (العالمية) أو نحقق شيئا من ذلك بالفعل، فهل يتم لها هذا الأمر عن طريق ما هو «كوني» أم عن طريق «المحلي»، أم عن طريقهما معا، وبأية أشكال أو تقنيات يمكنها ذلك؟ وفي أية شروط؟

وبعبارة أخرى، تعيش الرواية العربية نوعين من «المخليات»: محلية قومية، في مواجهة الرواية العالمية، ومحلية

* كلية الآداب، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب.

وهي تدخل إلى العالمية؟ وكيف نفسر، إذن، المكافئة التي يحتلها بعضها في الثقافة العربية؟ ما العوامل الإبداعية وغير الإبداعية الثقافية والمؤسسية، مثلاً، التي تستطيع أن تساعدنا على فهم هذه الظاهرة؟

لهذا السؤال أكثر من وجه وأكثر من مستوى قد نخضع الجواب عنه؛ ليس فقط لأننا لا نضغ صياغة دقيقة وإنما، كذلك، لأننا لا نأخذ كل عناصر الجواب بإعفال بعضها أو نهميشه لأسباب واعية أو غير واعية، لقصور أو لحسن تخلص! أما «الفكرة»، أو الانطباع، التي يبنى عليها، فنحصر نوعاً من «البداية» التي عبر عنها السؤال في وجوه ومستويات المذكورة: يندر أن نجد روائياً أو جماعة عربية، بما فيها الجماعات التي لا تقدم للرؤية أى دعم، لا يحلم ولا يفخر بترجمة الرواية إلى لغة عالمية والتطلع إلى أن تحتل هذه «الرواية العربية مكانة في الثقافة العالمية، أما أن ينال كاتب عربى جائزة عالمية فهذا أقصى درجات الاعتزاز، سواء على المستوى الرسمى أو الشعبى! أحياناً، تصبح هذه أفضل طريقة، ضربة الحظ التي تجعل الكاتب مقروءاً في بلده، تصالحه مع ثقافته! أحياناً أخرى يستعمل الكاتب كل «قوته» ليترجم، بما في ذلك ألا يكتب إلا ما هو «قابل» لأن يترجم!

ولا شك أن في هذا النزوع «العالمى» شيئاً من «الإنسانية»، أمراً «طبيعياً» سواء لدى الروائى أو لدى شعبه؛ إذ يمكن ملاحظته، بهذا القدر أو ذاك وبهذا الشكل أو ذاك، عند كل الكتاب في الدنيا وعند كل الشعوب، فلا شئ «أكثر طبيعياً» من أن «يجازى» المبدع بالترجمة والجوائز وأن يفخر أهل ثقافته بذلك؛ إن مجده مجد ثقافته!

ومع ذلك، خاصة بالنسبة إلى الوضع العربى الراهن، ينبس أن نميز في «مسيرات» هذه الحالة بين «الدوافع» و«الوسائل»، فالأولى لا تؤدي دائماً بالضرورة، إلى الثانية، ولا هذه تنطلق، كاملة، على الأقل، وحتماً من تلك، وكم من الدوافع تخطئ الوسائل أو العكس: هناك ظواهر من هذا النوع، دائماً، لا «تقبل» التفسير!

قد تكون الدوافع، أو بعضها، نابعة من «منطق الكتابة» ذاته، فالأدب، والكاتب، بطبعه، كونى، بشكل من الأشكال، رغم أنه ينشأ وينمو محلياً وفي بيئة معينة. وهذه الدوافع

الذاتية، المرتبطة بالكاتب أو بتناجه، قد يكون جانب منها عتيقاً جداً، موغلاً في التاريخية وفي الموروث الحضارى لأمة كالأمة العربية، أو جزءاً من الحلم العام لهذه الأمة في أن تحتل كلها أو مجموعة منها أو فرد واحد منها، على الأقل، مكانة متميزة في الكون، فى أن تسترجع شيئاً من مكانة وهمية أو فعلية ضيعت فى فترة ما من تاريخها الرمزي أو الواقعي، فكل الأمم فى حاجة إلى استيهامين، كحد أدنى، لشرى مغايرتها جزءاً من الكونية، ذاتها شبيهة بالآخرين ومساوية لهم: استيهام الأصل القوى، أو النقى الصافى، واستيهام الغد المشرق الذى يستعيد «التنم» المضيع، بسبب داخلى أو أخرجى، بعد عصر القوة والصفاء. وإذا لم يكن قد حدث شئ من هذا فى ماضيها «بالفعل»، فإن «الأساطير» تتكفل بخلقه وتربيته، وبذلك تشعر كل أمة، وكل جماعة ثقافية، بأنها ليست فقط مشابهة أو متساوية مع الأمم القوية، ولكن، من ناحية ما، أنها الأقوى: قوة رمزية أمش من أية قوة مادية! بشئ من هذا يشعر كل كاتب: كل كاتب يحمل إلها أسطورياً من نوع ما! لهذا تميل كل الحضارات إلى أن تكون غزابة، غائقة ولو ثقافياً، وتكرم «أبطالها» الفاتحين!

غير أن هذه الدوافع، بالنسبة إلى الكتابة بصفة عامة وإلى الرواية بصفة خاصة، لا تختلف كثيراً، مجمعة أو متفرقة، عما يجرى فى مجالات أخرى إن لم يكن عملها أقل فى الكتابة منها فى هذه المجالات، وهكذا فإننا قد نجد فاعلة بشكل قد يكون أوسع وأقوى فى الرياضة، خاصة فى كرة القدم وفى سباقات الجرى. إن هؤلاء «الأبطال الدوليين» يحققون من المجد و«الانتقام» للجماهير، ومن الفخر والدعاية لحكامهم أكثر مما يستطيع كتابهم مجتمعين أن يحققوه على المستوى الدولى والنجهوى، وقد يستطيع مطرب أو مطربة أن يحقق مثل هذا أو ما هو أكثر دواماً منه على المستوى القومى. ومع ما فى هذه الحالات من تفاوت، من حيث النوع والمدة، ومن حيث الشكل والتوجه، ومن حيث الإمكانيات التي تتطلبها، فإنها، جميعها، تحقق نوعاً من «الكونية» وتنطلق من الاستيهامين سابقى الذكر: الحضور فى العالم بالنياحة، عملياً، والاندماج فيه جماعياً بشكل رمزي! وبهذا الشكل «تنتصر» أمة عالمياً و«تنفق»!

كلية، باعتبارها تشكل هوية للإنسان في كل بقاع العالم ومختلف مراحل تطوره، الأمر الذي يبرر الحديث عن مفاهيم أو مقولات من نوع «حقوق الإنسان»، بصفة عامة، و«الإبداعية»، على سبيل المثال.

إن الاعتقاد في هذا النوع من «الهوية الكونية» للإنسان ليس اعتقاداً مثالياً رغم أصله المثالي، لقد أسسته البيانات من خلال مفهوم الأخوة الدينية والانتماء إلى جوهر واحد، والفلسفة من خلال شمولية العقل والعلم، من خلال عملية المنهج القرصني - الاستنباطي، والفن والأدب من خلال تشابه الذوق والسياسة، من خلال تكريس المساواة في الحقوق والواجبات.

أما مختلف تحقيقات هذا الأساس المشترك، من حيث أشكالها وأنماطها في الزمان والمكان، فهو ما ينيه مفهوم «المغايرة»، إذ لا تحقق «الذات الكونية» ولا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الاختلاف وبواسطته.

إذن، «الذات الكونية» ليست فكرة سابقة عن الإنسان، إنها فقط ما يتحقق من خلال إبداعات واكتشافات الإنسان المختلفة سواء على مستوى معيشه اليومي أو على مستوى معيشه العام، وهو الأمر الذي ينتج عنه نوع من الهوية المشتركة ونوع من الطاقة التي تغل تجدد وتتطور.

والأهم من ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن إنسانية الأديمين، ومن أي منظور، ولو كان هذا المنظور مثالياً خالصاً، إلا ابتداء من اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يبدع فيها الوسائل للتكيف مع محيطه وتطوره، أي شرع فيها في ممارسة إبداعيته. إن «الذات الكونية»، إذن، مفهوم تاريخي، مفهوم يتشكل في التاريخ الذي يصنع ويتطور فيه، أما المغايرة فهي أداته التي يتحقق عن طريقها وينجز بواسطتها التاريخ. ومعنى ذلك، أنه لا يوجد تاريخ للإنسان، تاريخ في مكان محدد وزمان معين، لا يصبر عن شيء من تلك «الذات الكونية»، وفي كل مكوناته المادية والرمزية، بوصفه تاريخاً لفئة من البشر.

ومن زاوية النظر نفسها فإنه لا يوجد كاتب حقيقي، روائي أو غير روائي، لا يصدر في إنتاجه عن هذه «الذات الكونية» عن وهي منه أو عن لا وهي، مادام جزءاً من هذه

لهذه الأسباب قلنا إنه، من هذا المنظور، يصبح من الطبيعي والعادي جداً أن يتطلع فرد من جماعة وأن يتطلع الجماعة كلها إلى العالمية وإلى الكونية، قاصدين بالعالمية المنصور في العالم هنا والآن، أي المعاصرة، وبالكونية الانتماء إلى العالم، أي الحضور الكيفي فيه، ليس فقط هنا والآن، لكن باستمرار ومع الشعور الإيجابي بأننا جزء منه ولنا من متغلبين أو متغلبين. في كل اقتحام للعالم نوع من المعاصرة، سواء تعلق الأمر بالفن أو العلم أو الرياضة أو السياسة، لكن ليس فيه بالضرورة كونية. تتحقق الكونية بالمواطنة في العالم بينما تتحقق العالمية بكل مشاركة فيه. وهكذا، فإن المشاركة في كأس العالم لكرة القدم، مثلاً، معاصرة، لكنها ليست كونية، ما دام المشارك يحل في هذه الكأس مثل الضيف الذي يستحق الضيافة، من غير أدنى حلم بأنه يستطيع أن يفوز بها. كذلك الفوز في سباق من سباقات الجري الدولية، إنه يرفع الفرد البطل إلى مصاف الأفراد الأبطال، غير أنه لا يرفع بذلك أمة إلى صف أمة إلا هنا والآن، أي لفترة قصيرة جداً. فالكونية، بهذا المعنى، معاصرة مستمرة، أما العالمية فكونية مؤقتة. نستطيع أن نقول عن هوميروس أو سوفراتيس إنه كوني، إلا أننا لا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مسمارع يوناني أو عن لاعب كرة إسباني! وإذا كانت هذه تتطلب تلك ولا نفتقر عنهما، فإن الدوافع العامة مشتركة بينهما: دوافع أمة تتطلع، من خلال أفراد أو مجموعة، إلى الوجود في العالم!

ومع هذا، فإن الوسائل إلى ذلك تختلف: لا يصل الكتاب والمفكرون إلى الكونية، إذا وصلوا، بالوسائل نفسها والإمكانات التي يصل بها الرياضيون، على سبيل المثال.

يجدر بنا قبل أن ننظر في بعض تلك الوسائل أن نحاول تحديد مفهوم «الذات الكونية»: ماذا يعني هذا المفهوم في مقابل المغايرة؟

مبدئياً، ومن زاوية مثالية محض، فإن «الذات الكونية» تعني كل الأعمال البشرية، السلوكات والإبداعات التي يعبر بها الإنسان عن إنسانيته وتتحقق بواسطتها هذه الإنسانية، أي الأساس المشترك بين بني الإنسان كما يتجلى في منتجات الحضارة أو الثقافة، إنها الخبرة البشرية منظورة إليها من زاوية

الإنسانية التي تتحقق، بهذا القدر أو ذاك، في كل فرد من أفرادها مهما قل شأن الفرد أو عظم.

لذلك، ودائما من الناحية المبدئية، ليس هناك رواية يكتبها عربي اليوم غير قابلة للترجمة أو غير متضمنة لنوع من الكونية التي هي مؤهلها الوحيد لتكون قابلة للترجمة والدخول إلى الثقافات العالمية، فمادما يتمتعها، والحال هذه، أن تحظى بشيء من الكونية؟

إن الكتابة الروائية، من هذه الزاوية، وكأى إبداع أو تعبير آخر، لا يمكن أن تتم إلا من خلال منطق المغامرة والتسميز، بل المحلية، فهي عمل فرد بعينه ينتج في مكان وزمان محددين، هنا والآن، أي إنتاج محلي بالدرجة الأولى، نكسب بسبب محليته هذه، وإذا أخلص لها الروائي حقا، عمل كوي بالضرورة. ولكن هذه الكونية بالقوة، إذا جاز التعبير، تصادف صعوبات كبيرة لتتحول إلى كونية بالفعل. وأشد هذه الصعوبات، من منظور المغامرة، هي العالمية، أي عدم الإحلاص للكونية فيما هو محلي، أو عدم القدرة على تعاضد المحلية من حيث هي تحقق وعارسة للذات الكونية في جهة من العالم وفي فترة من الزمان، من التاريخ البشري العام، وهذه الصعوبات قد تتخذ، في حالات كثيرة، صيغة محلية مطلقة، بناء على هوية عمياء متغلقة، أي صيغة انغلوكلور، كما قد تتخذ شكل تقليد فارغ لروايات غريبة يتحول إلى مجرد استنساخ طلبا للعالمية. وهي في الحالتين معا لا تضيف شيئا بذكر للكونية ولا تجدد، بالتالي، من يقبل عليها، فلا تستطيع أن تحظى بأية مكانة في الثقافات العالمية.

لنا في تجربة ثقافات أخرى، مثل اليابان وأمريكا اللاتينية، ما يكفي من الدروس على هذا المستوى، لكن لنا في بيشتنا كذلك نماذج جيدة: من هو الروائي، الآن، في الوطن العربي؟ إنه يجيب محفوظ أو حنا مينه على سبيل المثال. لكنه قد يكون يوسف إدريس أو فؤاد التكرلي أو غيرهما من الأسماء التي لم يعد يجادل أحد في روايتها. كل واحد من هؤلاء مجرة، عالم قائم بذاته، هو ليس فقط في القطر الواحد، وإنما في الوطن العربي كله. إن ما يجمل الواحد كاتبيا مغربيا أو سوريا أو مبنيا، مثلا، ليس هو فقط الروائع والألوان، في هذا القطر أو ذاك، فهذه الأشياء قد لا

تختلف كثيرا في بغداد أو دمشق عنها في القاهرة أو مراكش، ولا فضاءات العيش في القطر كله، فأغلب هؤلاء قد اختار فضاء صغيرا من قطره واشتغل عليه إلى درجة أن جعل منه العالم كله. إن أهم شيء في هذه الروايات هو معاناة الإنسان، في مصر أو سوريا، مثلا، يمارس إنسانيته كإنسان، أي يمارس كونيته، في حين أن آخرين يجعلون من هذا الإنسان مجرد نسخة فلكلورية أو صورة مشوهة لغربي لا يجد نفسه في هذه المحلية.

ومع ذلك، تجد أعمال هؤلاء الروائيين العرب الكبار صعوبات في أن تحتل مكانة محترمة في الثقافات العالمية. لماذا؟ للقضية مظاهر أخرى وأسباب لم نصل إليها بعد.

إن ما سبق قد يسمح لنا بالقول إن القطرية، وكذلك القومية، ليست سوى تكييفات خاصة لمكونات رمزية كونية، بفعل التاريخ والجغرافية، أي كما ينجزها إنسان معين في زمان ومكان محددين. لذلك، توجد الكونية في المحلية، في المغامرة، وكما توجد المغامرة في الكونية: الذات الكونية تتحقق في المحلية، بواسطة المغامرة المبدعة، الناقية، المؤكدة لها، في الآن. والمحلية تتحقق في الكونية، عن طريق الأساس الإنساني المشترك الذي تتطلع إليه كما تتطلع منه، كما ينطلق شخص من ماضيه ويتطلع إلى غده، وكما تتحقق المصرية أو المغربية في كاتب بعينه، العروبة في قطر بذاته أو في كاتب. فأننا لو لم أكن مغربيا ما كنت لأكون عربيا، ما كنت لأكون مغربيا في مكان معين وتاريخ محدد. وبالمثل، لو لم أكن إنسانا ما كنت لأكون لا هذا ولا ذاك.

هذا هو المضمون العام للكتابة، مضمون أو مادة ثابتة ومتغيرة، في الوقت نفسه، في ذاتي وخارج ذاتي. لكن الأمر لا يتعلق بمادة جاهزة أو معطى منجز بشيء، ما على إلا أن أمد يدي إليه لأصنع منه رواية، وإنما بمحتوى تاريخي يحتاج الإمساك به إلى الوعي، إلى إحساس خاص به، إلى حس تاريخي ووجودي، كما يحتاج إلى تقنيات، لا تلتقي المحلية بالكونية إلا بفضل هذا الإحساس بمحس التاريخ وغناه، أي تاريخ، كفيما كان نوعه ومكانه وزمانه، ولأا بواسطة تقنيات معينة تسمى تقنيات الرواية.

لغة أجنبية وهي لا تتوفر على حد أدنى من تقنيات الكتابة الروائية، وإذا ما حصل هذا فإن هذه «الرواية» ستظل تعاني من مشكلة التصنيف، تصنيفها في جنس من الأجناس، وربما من قصورها الروائي لأن ضعفها قد لا يكون له سبب آخر غير تخلفها تقنيا، وقد تصادف بعض الإقبال لدى بعض المتعاطفين أ المحترفين، كما يحدث لبعض أفلامنا التي قد تحصل على جوائز، لكنها لن تحتل أية مكانة تذكر في دائرة الكونية الروائية.

لذلك، قبل أن نتهم أي أحد أو جماعة بالعداوة والاحقار والكيد لنا، هكنا بإطلاق وخيبة أمل، يجب أن نبداً في دراسة أسباب فشل الإقبال على الكثير من النصوص العربية المترجمة دراسة ذاتية. فالدوافع، كما سبق القول، لا تلتقي دائماً بالوسائل الضرورية، وسنلاحظ، أشد زحماً، أن بعض النصوص موعلة في «الحلية» أو الخصوصية العمياء، وبعضها لا روائية فيه، وبعضها «شكلي» سطحي، وبعضها مفرط في «العالية»، أي أن جلها لا يضيف شيئاً يذكر إلى التجربة الإنسانية ولا يخطر في الذات الكونية، فنفهم ربما لماذا تبقى على هامش اللغات التي تترجم إليها، غير أننا قد نفهم، أو على الأقل نتساءل، عن سر ترجمتها وسر إقبالنا نحن على قراءتها!

غير أن هذا التحليل لا يعنى من تحليل آخر، على مستويات أخرى، بالنسبة إلى بعض النصوص الروائية التي قد تنتمي إلى الذات الكونية. ومن هذه الناحية يمكن الاستعانة بعناصر أخرى قد يكون من أهمها ما يلي:

١ - ليست كل الروايات التي من هذا النوع، وفي كل الشروط والأحوال، قابلة للترجمة والرواج، لأنها تنوعت على أصل معروف قد يهمنا، في الظروف الراهنة، لكنه لا يهم الغرب. إما لأنه حصل فيه نوع من الإشباع لديه وإما لأن شروطاً ظرفية توجهه إلى أن يجده في جهات أخرى.

٢ - إن «الراهنية»، أي الوضع الثقافي - السياسي الذي تنتجه الصراعات العربية - الغربية والصراعات الجهوية، كالصراع العربي - الإسرائيلي، لا تسمح لبعض الأعمال أن تجد الرواج والإقبال الذي تستحقه في سوق القراءة الغربية.

إننا هنا أمام ظاهرة كونية تمارس بالأدوات نفسها في كل الفنون وفي كل العلوم، في جميع أقطار المعمورة فإذا رام اليوم أي عربي أن يمارس علماً من العلوم، وليكن الرياضيات أو البيولوجيا مثلاً، فإنه لا خيار له في أن يمتلك هذا العلم روحاً ومنهجاً، أي فكرة معينة في النظر إلى الكون وإجراءات محددة، أي تقنيات، للتعامل مع مادته. وإذا شئنا مثلاً أقرب إلى الرواية فليكن علم الاجتماع أو علم النفس، إن علم الاجتماع من أكثر العلوم ارتباطاً بالسياسة، لكنه علم لأنه تصور، رؤية خاصة للإنسان، وإجراءات، أي منهج.

كذلك الأمر بالنسبة إلى علم النفس، الذي هو أكثر العلوم إثارة للمقاومة في مجتمعاتنا، فإن لا أحد بإمكانه أن يبدأ من الصفر، أن ينشئه من لا شيء، فإما يأخذ بروحه وتقنياته، وليطوره كما يشاء، وإما أنه سيمارس علماً آخر لا علاقة له بعلم النفس. الوضع نفسه بالنسبة إلى السينما أو التشكيل أو المسرح، مثلاً، فلا أحد يمكنه أن ينتج فيلماً من خارج روح السينما وتقنياتها ولا أحد سيخسر له ضعف معرفته بهما، فقط لأنه مغربي أو جزائري، بل إن الذين يدعون في السينما العربية هم الذين يتقنون صنعها، روحاً ونشآت. هؤلاء هم الذين بإمكانهم، وقد أكدوا ذلك مراراً، أن تلتقي لديهم الحلية بالكونية، فالأشكال كالتناجح ليست مجرد أدوات، إنها رؤية، فكر، والأهم من هذا أنها كونية، لذلك لا تتحقق الكونية فقط من خلال المادة المحلية والوعي بغنى التاريخ الإنساني على المستوى المحلي، وإنما كذلك، بالضرورة، من خلال كونية التقنيات، تقنيات السرد بالنسبة إلى الرواية، التي هي بدورها وعي وأدوات لا ينفصل أحدهما عن الآخر، أما الذي يرفض كونية هذه التقنيات فلا يختلف عن الذي يمتنع عن تعلم لغة تواصل دولية لأن لفته المحلية شيء لا تزال في أقصى درجات المحلية، تملك، لأنها لغة ولأن لها تاريخاً، ما يؤهلها لأن تكون لغة عالمية. تتجاذب الثقافات وتتأبد، مثل اللغات إلى حد ما، لكن لن تقبل لغة الترجمة إلى أخرى دون أساس مشترك، أساس كوني هو عبارة عن ثوابت ثقافية غير قارة تتوفر عليها جميع اللغات. كذلك الأمر، إلى درجة ما، في العلوم والفنون، وروحا وإدرايات. لذلك، فإني لن أستطيع أن أترجم رواية عربية إلى

٣ - يتكون لدى كل طرف مع جيرانه وعصومه وأعدائه نوع من اللاوعي الحصري الاختزالي يترسخ لديه عبر التاريخ، ولقد حصر الوطن العربي واختزل بوصفه جزءاً من الشرق، وأدمج شمال إفريقيا في هذا الاختزال، حصر كل هذا الشرق في استيهامات معروفة الآن منها الحرم والإباحية والحشيش والاستبداد... إلخ، أى في صور مستبطنة، صور متناقضة لأنها تعبر عن حاجات متناقضة، بحيث حددت نفسها ما ينقص الغرب في الشرق وما لا ينقصه، ولا يمكن أن يوجد في الرواية العربية ما ينقص الغرب، من هذا المنطلق، سوى ما ينحى إلى خرافة هذا الشرق الحافل - لاستيهامات البدائية، الأمر الذي ورثه، عن الرواية الكولونيالية، بعض الروايات التي يكتبها عرب باللغة الأجنبية. ولا شك أن هذه الروايات المكتوبة، بالفرنسية مثلاً، بالنسبة إلى المغرب العربي، تشكل نوعاً من العائق، قد يكون ثانوياً، في وجه الرواية العربية لأنها تلبى، من جهة، بعض الحاجة إلى الأجنبي العربي، ولأنها، من جهة أخرى، تركز نموذجاً أجنبياً ومنموجاً في الوقت نفسه، للرواية التي قد تأتي من النوض العربي، أى تبنى ذوقاً وأفق انتظار ليس في صالح كل الروايات العربية المترجمة!

٤ - ليس وراء الرواية العربية، مقارنة بأمريكا اللاتينية مثلاً، أية سوق قراءة قوية ولا أية سوق للدعاية والإعلام تخلق لها رواجاً كافياً ونقاشاً يثير إليها الانتباه، كما لا توجد منابر أو مؤسسات حقيقية تستطيع أن تبرز النماذج الجيدة منها وتستطيع بذلك أن تساعد على فرضها على الذوق العام. وإذا ما قارنا عدد الجوائز والمؤسسات، في بلد كفرنسا مثلاً، وما تخصصه وسائل الإعلام للرواية من حيز، إذا ما قارنا هذا بوضعنا في الوطن العربي بأكمله قد ندرك أنه يصعب على الرواية العربية أن تصل إلى الكونية. وهي على ما عليه على مستوى القومية.

٥ - للمترجمين مصالح ولوسائل التسويق والإعلام مصالح كذلك تفرضها الحياة وطبيعة السوق الثقافية. إن

الدول المتقدمة تباع الاقتصادى بالثقافى، هكذا هي حال فرنسا مثلاً مع الفرنكوفونية. أما مجتمعنا، فإنها إما تباع النفط أو تباع السياحة. النفط ليس في حاجة إلى الثقافة لكي يباع ما دام متوفراً وآباره جارية. أما السياحة فيكفى أن تنصفح المنشورات المخصصة لها، وفي هذا الإطار قد يكون من المفيد أن نقرأ، في الفرنسية مثلاً Le Guide Bleu الذى تنشره مجلات Michelin أو Le Guide du Routard، يكفى أن نلقى نظرة على هذه المطبوعات لنندرك أية ثقافة تحتاجها السياحة، فهي لا تخرج عما أسميناه بـ «استيهام البدائية»، بصفة عامة. ولا شك أن هناك «بضائع» أخرى تباع في الوطن العربي، لكنها لا تحتاج إلى الرواية. فالرواية حاجة أفرزها تاريخ معروف، لكن هذه الحاجة، وبسبب هذا التاريخ، وكيفما كان وضعها الراهن في العالم، من حيث منزلتها التاريخية، فإنها لا توجد خارج التاريخ، خارج الوضع الثقافي لأمة من الأمم.

٦ - تمتاز الرواية العربية، على العموم، بروح فضائية أو احتجاجية، ونظراً لطبيعة الصراعات في الجهة الواحدة ولطبيعة التحالفات، ونظراً لتناقض الغرب ذاته وتعدده، ونظراً كذلك لاستمراره، بشكل يدعمه تاريخه وراهنه، في تمركزه حول ذاته، فإننا لا ينبغي أن نتنظر المعجزات في حصول الرواية العربية على مكانة متميزة في العالم.

٧ - الأقسى من ذلك ألا نقسو على أنفسنا ونصارحها: كم عدد الروايات التي تصدر سنوياً في كل أقطار الوطن العربي مجتمعة، والتي تستحق أن تترجم بالفعل؟ وهل كل الروايات التي أعجزها روايتونا الكبار قابلة للترجمة ومن الضروري ترجمتها؟ ولنقلب السؤال لتلطيف حذته: كم عدد المتابعين حقاً لكل ما يصدر لدينا من روايات؟ وإذا وجد منهم نفر يتابع بالفعل، فكم من الروايات التي سيتفق حولها أفراد هذا النفر مجتمعين على أنه ينبغي أن تترجم؟

وظيفة الأدب فى نظر تيار «عبر النوعية»

بطرس الحلاق*

الفكر الأدبى المعاصر منذ نشأته الأولى وعبر تحولاته المتعددة، وذلك بصور شتى. فمن الثنائية الكلاسيكية العربية التى بعثها الإحيائيون واعتمدها (الأدب شعر ونثر)^(١)، إلى الثلاثية الغربية المفترضة التى أدخلها المقتبسون الأوائل (الأدب إما تمثيلى وإما ملحمى وإما غنائى)^(٢)، إلى موقف أحمد فارس الشدياق الذى دأب المقامة والشعر الكلاسيكى متعاليا عليهما ومقوضا أسسهما، وناغش الفن السردى الرومانسى الغربى مستعليا عليه، فكان أول من صاغ - عمليا -^(٣) الإشكال الجديد حول ماهية الجنس الأدبى، وربما كان منطلق المحاولات التجنيسية اللاحقة والمؤطر لها، على صعيد الممارسة كما على صعيد الفكر، بفضل الشكوك التى بذرها فى المقول: فى باب الفن السردى منذ المحاولات الأولى فى نهاية القرن التاسع عشر وحتى اكتمال الرواية الواقعية على يدى محفوظ، وفى باب الشعر من خليل المطران الذى كان أول من طرح السؤال حول ماهية الشعر^(٤) وحتى مجلة

بكتر النقاش منذ بضع سنوات وفى مصر بالذات حول قضية التجنيس الأدبى. وقد يكون إدوار الخراط، من خلال مقولته «عبر - النوعية» المنظر الرئيسى لها والداعى إليها بوصفها آية على الحدائث فى الأدب^(٥).

لعل هذا الإشكال، المهم فى مضمونه، أكثر منه أهمية فى إحالاته الفكرية والوجودية، أى فى ما يحدده للأدب من وظيفة متميزة منفردة، مما يجعله يلتقى والإشكال الذى أثارته الفترات التأسيسية ككافة فى الأدب العالمى، فتكون إذاك خصوصيته فى شموليته التابعة من تربتها الخاصة الفردة لا فى فرادتها على وجه الإطلاق.

١ - هذه الفرداء، إذن، نسبية، ونسبيتها متأنية من عنصرين يدوان لى جليين: الأول أن قضية التجنيس لازمت

* باحث سورى يعمل فى الجامعات الفرنسية.

نسبياً، وغير الرومانسية الإنجليزية التقنية نوعاً ما. وهذا المعلمان هما: التيار الجبراني - المنطوطي، على تباعد ما بين المؤلفين، الذي اعتبره تأسيساً على الإطلاق، وتيار مدرسة بينا الألمانية (حوالي عام ١٨٠٠) التي قوضت مفهوم الأدب القديم وأسست للمفهوم الحديث في الأدب الغربي وفي كل أدب جوارها.

١. ٢. أما مدرسة بينا فالتخصص، بتبسيط شديد، بهذه السمات الرئيسة^(٩):

أ - وظيفة الأدب أنطولوجية. فبعد أن رسم الفيلسوف كانت الحدود المعرفية للعقل، فاصلاً إياه عن النظرة الماورائية، ومقرراً بعجز العقل عن «قول الكائن»؛ وبعد أن أظهر الدين (وهو عندهم المسيحية) عدم قدرته عن «قول الوجود»، توجب على الأدب أن يضطلع بهذه المهمة. إلا أن هذه لا تقوم على معرفة واقع موضوعي، باعتبار تقابل الذات والموضوع، فالواقع عندهم لا وجود له بذاته، بل على إنتاج الواقع انطلاقاً من الذات، أي من الأدب.

ب - انطلاقاً من هذا، فالأدب جنس واحد، لا أجناس متعددة كما عند أرسطو أو ما فهم منه، وذلك لأن الأدب يتماهى مع الوجود الذي يرونه (مثلنا فوضياً، متسقاً في فوضويته) - وهذا الجنس ذاتي، أي يركب الذات ويخلق الموضوع، أي في نهاية المآل يخلق كل ما هو كائن.

ج - ينجم عن ذلك أن هذا الجنس الواحد، كما المثل الفوضوي، شامل لكل الصيغ والمضامين والأنواع من جهة، ولا نهائي يخلق ذاته من ذاته بالتدمير والاستعادة^(١٠) من جهة ثانية، ولذا فهو من جهة ثالثة مستقل عن اللغة - الأداة الشائعة، ذات الصفة التعبيرية المباشرة.

د - هذا الأدب يشكل الإنسان الكاتب وبكونه، بكل معنى الكلمة بواسطة المرأة. فالمرأة هي الوسيط بين الإنسان وذاته، وتصوير ديني هي الشفيع بين الإنسان وإنسانيته. أما هي فمكتحلة أصلاً وطبيعتها، وهذا ما يبدو بوضوح من خلال روايات التشفة التي أنتجها هذا التيار، وعلى رأسها روايات شليجل ونوقاليس^(١١).

هذا الجنس الأدبي الذاتي الواحد عند جماعة بينا يحل محل الأجناس الأدبية الطبيعية عند اليونان، ويخلق عالماً

«شعر»، وأخيراً في التيار الجبراني المنطوطي الذي تعاد صياغة مفهومه الآن من خلال تيار عبر النوعية، الذي ترقى إنجازاته الأدبية الأولى إلى فترة اكتمال الرواية الواقعية، التي تصدت لها منذ البدايات، ودون أن تخرج إلى العلن، محاولات بدر «سبب والمسعدى»^(١٢).

فكل مرة، إذن، يادر أديب موهوب إلى الكتابة آثار، عملياً وأحياناً نظرياً، التساؤل الأساسي «ما الأدب؟»، فطرح في الوقت نفسه إشكال التجنيس الأدبي.

العنصر الثاني في نسبية هذا الإشكال المعاصر، أراه في أن هذه المحاولات نفسها برزت في الآداب الغربية في فتراتها المنفصلة، على الأقل، مستعيدة كل مرة الطرح نفسه للأجناس الأدبية، معادلة إياه بالشر والإضافة والتفصيل، ابتداء من هوراس اللاتيني إلى ميلتون الإنجليزي (توفي عام ١٦٧٤) إلى الرومانسيين الألمان (على مفرق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) إلى هيغل وفيتكتور هوجو (في القرن التاسع عشر) إلى جويس (في القرن العشرين). والمثير في التحديدات الأوروبية هذه أنها تحيل إلى موقف أرسطو متوهم، لا علاقة له بما وضعه أرسطو، كما أثبت ذلك حيرار جينيت^(١٣)، وأنها في نهاية المطاف ليست إلا إسقاطات لحاجات العصر على فكر المعلم الأول.

فقد قضيّة التجنيس في الأدب العربي الحديث، كما في الأدب العالمي، ينزع الفرادة عن مقولة «عبرة» الجنس الروائي المطروحة حالياً، لا سيما بعد أن أتى فريدريك شيلجل منذ قرنين بتحديد للرواية - والشعر عنده يدخل في باب الرواية - لا يزال ساري المفعول كما يبدو:

إن الرواية لا تزال في صيرورة وماهيتها الذاتية تقتضي أن تبقى أبداً في صيرورة دون أن تصير يوماً^(١٤).

فإذا كانت هناك فرادة، ففي الملايسات الوجودية بل الماورائية التي تكتنف هذا السؤال وتتملحه في السياق الفكري العربي الراهن.

- ٢ -

هذا السياق له عند معلمان رئيسيان، يندرجان في مايسمى الرومانسية الأم، وهي غير الرومانسية الفرنسية المبتورة

روايته شليجل ونوفاليس، تدخل الإنسان إلى المعنى. وإن كانت كتابات المنفلوطي أكثر حياءً وسذاجة في هذا المجال، إلا أنها تخيل، إذا ما نزع عنها رومانيتها وفجاعتها، إلى دور الحب، أي المرأة، الرئيسي في تكوين الإنسان.

د - وتوزيعاً لذلك كله، فالأدب عندهما نبوءة، ليس بالمعنى الديني البسيط على الإطلاق، بل بمعنى العلم والتأسيس لعالم جديد مغاير مبني على تفقذ الذات من خلال مفهوم الحب. وهذا ما يفسر استيطانهما الواضح للكتب السماوية لا، كما يعتقد غالباً، اندراجهما فيها أو تقليدهما لها؛ أي أن الأدب في النهاية يحل محل الفكر - العقل ومحل الدين في قول الكائن وخلق الوجود. وعلى هذا يجب أن نحمل نبوة جبران الوعظية وكذلك قول المنفلوطي، وهو الأزهرى: «إنما الدين حسنة من حسنات الأدب»، أو «سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان».

وأخيراً. كما نظرت مدرسة بينا إلى قدم الغريبيين، اليونان، معلماً للتجاوز استبدلت به رؤية أخرى تأسس لعالم جديد، كذلك نظر جبران إلى قدم الساميين، أي الكتاب المقدس بمهده القديم والجديد، والقرآن الكريم، معلماً للتجاوز، لا للتقليد. فخلقت عالماً آخر، قد يكون صوفيّاً، ولكنه على كل حال غير ديني بالمعنى الشائع.

٣ - الإشكال المعاصر

ألاحظ أن ما يشبه هذا الإشكال هو الذي يحتل الساحة النظرية الأدبية في موضوع التجنيس الأدبي، منطلقاً من حدى الثنائية التقليدية في الأدب العربى ومن مكانين جغرافيين مختلفين. فالكتابات المصرية تنطلق من النثر - الرواية - لتستيطان الشعر، بينما هناك تيار آخر يمثله أنسى الحاج في لبنان ينطلق من الشعر ليستوطن النثر عبر ما سماه في مقدمة ديوانه (لن) الصادر عام ١٩٦٠، «قصيدة النثر». ولكن التيارين يلتقيان عند الملامح نفسها، وهى تحويل إلى ما سبق عرضه في كثير من الوجوه، أذكر أهمها:

أ - لا تمييز حاسماً بين النثر والشعر، فالجنس الأدبي كل يتقاطع فيه المنحيان بتعدد أشكالهما، فالشعر عند أنسى الحاج قد ينكسر عموده وتتراجع غنائيه ويصبح سردياً، ولكنه يبقى شعراً بفضل رؤيته وبنيتة وقصده. والسرد عنده، كما

جديداً وإنساناً جديداً، لأن الذات فيه تمتص الموضوع الكائن، عكساً للجناس اليونانية القديمة حيث كانت الذات تتماهى مع الموضوع بل تذوب فيه بسبب الانساق الكلى بين الإنسان والطبيعة. فهو إذن بدء جديد من منظور آخر، لما أوحده اليونان ثم قضت عليه المسيحية والعقلانية والعلوم معاً.

٢ - من المثير أننا نجد كثيراً من هذه الملامح في النظرة الأدبية عند جبران والمنفلوطي (وهذا ما أسميه الموقف الجبرائى - المنفلوطى، وأعلم أن فى الجمع بينهما ما يثير الاستغراب لدى الكثيرين، فالمفارقة عندى فى تشابههما رغم تباينهما الهائل فى الثقافة والمشرق). ولهذا السبب أعتبر موقفهما تأسيساً فى الأدب العربى، قبل التيار الواقعى وأكثر منه بأضعاف، مع أن هذا التيار فرض نفسه، ابتداءً من (زنب)، على النقد العربى، وكأنه الأصل. من هذه الملامح:

أ - كلاهما رفض الثنائية العربية القديمة فى الجنس الأدبي (شعر/ نثر) والثلاثية الغربية الكلاسيكية (ملحمى/ تمثيلية/ غنائى). وقالاً بوحثانية الجنس الأدبي الذى أسمياه «شعراً»، فالأدب عندهما هو الشاعر وأدبهما، ومعظمه فى باب النثر، عمل شعري^(١٢).

ب - وكلاهما منح الأدب استقلالية شبه كاملة عن الحياة، إذ إنه يحل محل الحياة ويعبر عنها بل يكونها. فالشاعر عند جبران يأبى من الروح الكلية يعود إليها بعد أن يلقي الحقيقة بين البشر ويعلن لهم عن سر إنسانيتهم، ولا يقترون بأى من مواصفات اللغة أو المجتمع. والأدب عند المنفلوطي (وذلك واضح كل الوضوح فى مقدماته للنظرات) يقابل الواقع، ويجعل من الإنسان إنساناً، إذ يهديه إلى نفسه ثم يفضح أمامه هذا الكون المبكى من فرط شقاءه، فيجعل منه أدبياً «يفضى» بحزنه معبراً عن شقاء العالم. فالأدب ينتج الأدب ولا يكاد يماس الواقع إلا لما.

ج - وكلاهما وضع المرأة حجر أساس ليس فقط للأدب بل للإنسان نفسه، فهى وسيطته إلى نفسه وشفيعته أمامها. ويبدو ذلك بجلاء فى رواية (الأجنحة المتكسرة) التى، قبل أن تكون نقضاً للإقطاعيتين الدينية والسياسية - وهو نقض ساذج إذا ما قورن بما عاصره وسبقه من كتابات^(١٣) - هى أولاً رواية تنشئة، محوراً المرأة والحب، على منوال

الأدب عنده يؤسس، وإن من يعيد ويتشاورم مطبق، لعالم جديد يكون الحب جوهره.

هكذا، يبدو أن أهمية التساؤل الخراطى حول مقولة عبر النوعية لا تكمن في فرداته، بما أنه وريث تقليد عريق أكاد أقول عراقية الأدب، بل في أنه يتابع، لصالح عصرنا الراهن وأدبنا، سلسلة طويلة من التساؤلات الشبيهة في الأدب العالمي، ويستكمل ما بدأه عصر النهضة مستعيدا في سياق معاصر المنظر التأسيسي الجبراني - المنفلوطي. خصوصيته، التي هي أيضا خصوصية هذا المنظر، أنه اكتشف من موقعنا العربي الخاص ما اكتشفته آداب أخرى من مواقعها الخاصة أيضا، فالشمولية لا تأتي إلا من باب الخصوصية.

يشير هذا التساؤل إلى حالة فنية أدبية وأخرى إنسانية. ففتيا تشير «عبر النوعية» إلى القطيعة الحاسمة التي بلغها الأدب العربي للمعاصر في علاقته مع الأدب القديم والإحيائي وقطاع بأكمله من الأدب الحديث. ينتهي عصر الغرايميدى ويفقد الشعر آخر مواقعه المميزة له في ثرائنا ليشع في الشر ويعيد تشكيله. تختتم معركة النثر والشعر ونخرج من التثنية القديمة. طبعاً، لا معنى لهذا القول على الإطلاق أن الشعر انقضى زمنه. بل يعنى، من جهة، أن الشعر قد وجد له أماكن أخرى يأوى إليها، وأنه، من جهة أخرى، انتمت نهائياً من رقة العروض والمقاييس الجنسية القديمة. كما أنه لا ينحى كل نمط سردي لا يدخل في باب «عبر النوعية»، كما يصفه إدوار الخراط وقبله أنسى الحاج على طريقته، فأنماط سردية كثيرة باقية أو ستظهر، إذ إنه حتى حركة بينا على هيجانها المحترم وقدراتها الفكرية الهائلة (فأصحاب بينا ليسوا فقط أدباء، بل كانوا أولاً فلاسفة من الطراز الرفيع)، لم تتكسح الحيز الأدبي، وإن هزته هزا عنيفاً جعلت عملاقه جوته يشك في نفسه - حسب تعبير بلانشو - بل أدخلت فيه قطعة تاريخية لا رجوع عنها، واستمر الأدب بأنماطه المختلفة على شكل آخر. إن هذا القول يشير بالأحرى إلى أن نظرية الأدب الموضوعي الذي تجلى في سرد الرواية الواقعية قد أصبح إشكالياً، وأن الأدب النثري في نموذجها المتألق حتى السبعينيات قد انحسر. الأدب يدخل مرحلة مخاض جديد.

عند الخراط، قد يتجاوز قوانينه التقليدية وينبني على الأنما ويتسم بالرؤيا الشعرية وحتى بالإيقاع الشعري، ويبقى سرداً. والغريب أن هذا التناج سمي «عبر نوعي»، وهي التسمية نفسها التي أطلقت على تناج بينا.

ب - هناك فمحة كبيرة بين الأدب والواقع. فالأول ليس صورة عن الثاني بل لا يمكن توسله مباشرة لتفجير الواقع، كما يرى ذلك الأدب الملتزم أو «الأدب العضوي» على طريقة جرامشي مثلاً، وإن كان له وظيفة تكوينية إنشائية. فللأدب استقلالته الناجزة وإن كانت غير مطلقة.

ج - للأدب وظيفة تفسيرية وتكوينية للإنسان والكون، ويعبر عن موقف آخر جديد ويسمى إلى إنجازه في تأسيس عالم مختلف. فحين يقول أنسى الحاج: «ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانجم... الشاعر الحر هو النبي المراف والإله... إنه انتفاضة فنية ووجدانية معاً أو، إذا صح، فيزيكية وميتافيزيكية» (مقدمة «ان»)، يرجع صده قول إدوار الخراط عن الحب عند بدر الديب إنه «أساس حب ميتافيزيقي وقيمي ومعرفي في وقت معاً، أي ما يمت بألوق صلة إلى قضايا الأوتولوجيا والإكولوجيا والإستمولوجيا معاً» (الكتابة عبر النوعية، ص ٣١). فوظيفة الأدب عندهما محل الفلسفة - إن كان هناك فلسفة في الفكر العربي المعاصر - ومحل الدين الذي في وضعه الحالي لا ينحى بالفرض. فالأدب هو الكاشف لإنسانية الإنسان دون الفلسفة والدين.

د - وفي هذا السياق، تبرز المرأة السيل الوحيد لإنجاز هذه الوظيفة. وتبقى هنا أيضاً الوسيطة بين الإنسان ونفسه، أو كما قال أنسى الحاج في مقابلة إذاعية مؤخرًا إنها من يبيع الرجل ليكتشف أجمل ما فيه ويتماهى معه. وما المرأة عند الخراط، عبر تحولاتها ورموزها المتعددة، إلا هذا الوسيط، وكذا الأمر عند بدر الديب وإن قاله بكثير من المخفر.

فإن كان طموح أصحاب بينا أن يجتروا لعصرهم الإشكالي ما اجتزره اليونان في زمنهم، وإن كان حلم المنفلوطي، خاصة جبران، أن يستعيد في سفر جديد كتابة الأسفار المقدسة عن الأديان السماوية الثلاثة، فإن التيار الحديث يبدو مفتقراً مرجعية من هذا الطراز بكاملها، إلا أن

الإيجابية عن الوجود، وجودنا، وعن مساعدتنا كأفراد. وقد يلقى هذا الأدب كذلك حتى ندخل فعلا التاريخ من جديد من باب الإنتاج والحرية والاجتهاد والتفتق الإنساني والجماعي. وعندنا قد نفتقد مثل هذا الأدب، قد يعود كتابنا إلى الدين والعقلانية كما عاد شليجل، مؤسس مدرسة يينا، إلى الكاثوليكية، وكما غاب جبران في صوفية غائمة ابتداء من (التي)، ولكننا نكون قد كسبنا على الأقل موقعا آخر.

هوامش:

٨ - التعبير الفرنسي وقد اقتبس من المرجع الأول المذكور أدناه في (٩)، ص ١١٧ هو:

"Le roman est encore en devenir, et c'est son essence propre de ne pouvoir qu' éternellement devenir et jamais s'accomplir"

٩ - أصد في هذا الطيف على كتابين فرنسيين هما:

1 - Ph Lacoue - Labarthe et J-L Nancy : *L'absence littéraire* Seuil, Paris, 1978.

2 - Jean - Marie Schaffer *La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemand* Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1983.

١٠ - ورسيلهما الشعرية، L'ironie وشكلهما الأدبي الأمثل هو ما يسموه Witz وأحدهما Fragment نظر المرجعين السابقين.

١١ - رواية F. Schlegel بعنوان لوراند L'arabesque ، ورواية Novalis بعنوان هيري هو ألفردينج *Éléments d'Otterdingen* ، ولد صديقا في الأحوام الأخيرة من القرن الثامن عشر.

١٢ - من المقارنات الغالة أن الشعراء العرب المعاصرين الذين اعترفوا بدينهم لجبران تأثروا بما يسمى كتابه الشربة لا بشعره.

١٣ - يمكن أن يذكر في هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر، كتابات فرح أنطون وشيلي وعبد الرحمن الكواكبي.

أما على المستوى الإنساني العام، فإن لعبور النوعية دلالات ذات أهمية قصوى. فكان الأدب يصيح، عند أهم كتابنا وأثرهم - هنا إن صح توصيفنا لهذا التيار - طريقنا الوحيد للحياة، مفتاحا المتبقى للمعنى، الضمانة للثيقبة لوجودنا كأفراد أحياء وكأمة حية، في هذه الفترة من تاريخنا، بعد كل هذه الهزائم التي منيتنا بها. فلا سياسة ولا فلسفة ولا اجتماعا فصيحاً ولا ديناً هادياً لإنسان العصر في ما يواجهه من تحديات هائلة، بالأدب وحده تبدو منوطة مهمة

١ - خاصة من خلال كتابه الكتابة عبر النوعية دار شرقيات، القاهرة ، ١٩٩٤ ، وهو يرصد هذا التيار من خلال كتاب كثيرين. منهم: بدر الدين، يحيى الطاهر حيدلله، احمد عثمان، مناصر القفاش وبيل نوم.

٢ - مكنا اصطلاحوا لسمين برزا في كلا الجنسين، هما المتنى والهمزى، وعارضوهما وتقدموهما ما طلب لهم. قلل أن قام أديب ذو شأن لم ينع المقادير وأحيانا لم ينظم الشعر على طريقة المتنى وإن لم يبلغ أحدهم في ذلك شأن ناصيف الجازي.

٣ - يمر من ذلك نظريا سليمان البستاني في مقدمته لترجمة الإلهيات التي وضعها شعراء وعلماء ما قام به الرافض وسليم البستاني ومن تبعهما من القبلي للجنس الروائي، ومارون النقاش وأبو خليل القبلي ومحبوب صتوح ومن تبعهم في مجال المسرح.

٤ - يبنى مؤلفه السابق على السابق في ما هو الظاهر في المصادر في بلهس علم ١٨٨٥ ، معلما أنساب لم يزل بعد ما يستحقه من التحليل على المستوى الأدبي .

٥ - من خلال محبة مجلة المصرية المؤسسة عام ١٩٠٠ ومن خلال مقدمة ديوانه الصادر عام ١٩٠٨ .

٦ - بدر الدين ألف كتاب حروف الـ دجج عام ١٩٤٨ ولم ينشره إلا عام ١٩٨٥ والثاني وضع حدث أبوهيرة قلل... عام ١٩٤٦ (٢) ونشره علم ١٩٧٩ .

٧ - راجع: Gérard Genette: "Introduction à L'architexte" وهو فصل من كتاب بعنوان *Théories des Genres* صدر عن دار Seuil في باريس، عام ١٩٨٦ .

هل لدينا رواية تاريخية ؟

عبد الفتاح الجبرى*

وهو بحث ينبغى التفكير فى قضاياها وظواهره خارج معايير «التقويم» أو «التشمين»، لأن كل سؤال نقدى مطالب فى تحديده لتجليات «الخصوصية الروائية العربية» بالنظر إلى سؤال الكتابة: ماذا نبغى من كتابة الرواية؟ وماذا نتوخى من قراءتها؟ وهذا ما يجعل تحليل «الخصوصية الروائية العربية» لا يقف عند الحدود الدالة على اعتبار سؤال الكتابة ذا إحالة «تقنية» بحتة، لأن كل خصوصية فى هذه الحالة محكوم عليها أن تكون «نسبية»، بل إنه اعتبار يدرج سؤال الكتابة ضمن مقولات التخيل، والنص، والمرجع، والإدراك، وغيرها من المقولات المتصلة أساسا بتصور الأدب وفهمنا الخاص لهذا التصور. من هذه الزاوية، أفهم خصوصية الرواية العربية. ولعل أى تقدير لتحديد تلك الخصوصية سيظل تصورات مجردة وعامة ما لم يقارب الإنجازات الروائية العربية وتحققاتها النصية. يقودنى هذا التحديد إلى القول: إنه من الممكن فهم «خصوصية» الرواية العربية انطلاقا من «خاصياتها» النصية،

١- من الخصوصية إلى الخاصة:
من الصعب فى دراسة متواضعة كهاته، الإحاطة بمختلف القضايا والإشكالات التى يطرحها «تصور الرواية التاريخية» فى أدبنا العربى الحديث والمعاصر. بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموما، تتنوع وتتعدد بحسب المقترضات النظرية والتجريبية التى تخصص سؤال الكتابة وإنجازاته التخيلية، وهذا ما يجعل، دوما، أسئلة الرواية متجددة باستمرار، ليبقى النثر الروائى، بكل تأكيد، إسهاما معرفيا وثقافيا مختصا للرغائب والأحلام والذوات.

والظاهر، تبعا لهذا المعنى، أن الحديث عن «خصوصية الرواية العربية» يظل شديد الارتباط بالمنحى العام للإسهام المعرفى والفكرى لما نسميه بسؤال الكتابة التخيلية، ولا شك أن بحث مظاهر هذه الخصوصية يكسب (الآن) أهمية أولية،

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

يقود الباحث نحو إعادة التفكير في إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ، وهو تفكير لا ينعينا تفصيل أو تقييم أهدافه في هذا الحيز من دراستنا. في مقابل ذلك، يهمننا أن نطرح بهذا الخصوص بعض الأسئلة لا لغاية إيجاد تعريف للرواية التاريخية، بل بهدف الإسهام في تعميق سؤال الكتابة وتخصيص الخطاب:

هل الرواية التاريخية هي التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي؟ وتكون لدينا، في هذه الحالة، مرجعتان: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي؟ هذه مسئلة أولية تقود إلى سؤال آخر لعله أكثر أهمية:

كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أى كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخيلي؟ هذه مسئلة ثانية تنتقل بنا من «تسمية المرجع» إلى البحث في «طرائق اشتغاله»، مهما اتفقتنا أو اختلفنا حول التقديرات الموازية التي بالإمكان منحها لمفاهيم الحقيقي أو التخيلي. من هذا المنظور، نستطيع تقديم هذا التمييز التعلق بزاوية النظر التي يمكن أن نقرأ في ضوءها إخراج النص للحدث التاريخي، وهو تمييز نعتقد أنه يساهم في تجاوز الجدل حول الرواية التاريخية، على الأقل حسبما افترضناه فيما سلف من فقرات: فهل ثمة - على امتداد تاريخ الرواية العربية - مؤشرات دالة ومرجحة لبحث سؤال علاقة الرواية بالتاريخ؟ قد يبدو سؤال العلاقة مدخلا من بين مدخل أخرى ممكنة لتدقيق الخاصية النصية: هل توفر بعض الروايات على «أحداث تاريخية» بكفى للقول بأنها «روايات تاريخية»؟ ثم، أليست كل الروايات، بمعنى من المعاني، روايات تاريخية لجرد أنها تتحكى عن حيوات وذوات في أزمنة وأمكنة مفترضة، «مؤرخة» لمصائرهم وإدراكها للقيم والعلاقات؟ لعل ما يمنع لهذا الفهم راهيته تمييز وظيقي نسجه بين «التاريخ» و«التاريخي»: يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثيلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون أيضا منظومة من الأحداث والتمثيلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل. وهذا، في ظني، ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التي يختزلها

والابتعاد قليلا عن جاهزية المصطلحات التقليدية وتطبيقاتها الجافة، التي غالبا ما تفرغ تلك الخاصة من محتوياتها وهويتها.

٢- عن تصورات اشتغال الرواية التاريخية:

إذا سلمنا بأولوية الاعتبارات السالفة، فإننا نجد في منطلقاتها العامة ما يورق لنا إمكان حصر موضوع هذه الدراسة في بحث التصورات الموازية لاشتغال الرواية التاريخية في ضوء المسار العام للرواية العربية، والتمثيل عليها بما نراه مناسباً توضيحاً للإشكال المركزي لهذه الدراسة: هل لدينا رواية تاريخية؟ إن بحثنا من هذا القبيل يستدعي منا لكي نكون نتائجه منسجمة مع الفرضية الموضوعية للبحث، تقديم الملاحظات التالية:

١- لا تسعى هذه الدراسة إلى تقديم بحث متكامل حول الرواية التاريخية العربية، أو الوقوف عند مختلف إسهاماتها وتعيين لحظات تشكلها أو نضجها عبر التقيد بمختلف المراحل التاريخية لظهور هذا النمط من الكتابة.

٢- غاية الدراسة تصور بعض تجليات الخصوصية و/أو الخاصية النصية للرواية التاريخية، انطلاقاً من لحظات بوصفها نماذج مختارة لاختبار الفرضية.

٣- لأجل ذلك، فإن أى تصور نظري استوحته الدراسة، فإنها تضعه موضع مسائلة، وتجعله دقيفاً لسؤال موجه، أكثر مما نعتبره مسئلة جاهزة.

٤- لا تلغى هذه الدراسة من حساباتها أهمية وقيمة التعاريف المتصلة بتحديدنا، بالمنظورات العامة للرواية والتاريخ، لأنها تعتقد أن الوقوف عند التعاريف من شأنه أن يقودنا نحو تصورات طوطولوجية نحن مطالبون بتجاوزها، فلن يكون مهما اقتراح تعريف للرواية التاريخية، بل إن الانتقال من «التصور» إلى «الإيجاز» سيكون معينا للدراسة على تدقيق اختيارات الكتابة وإجرائاتها النصية المؤسسة لمفهوم الأدب إجمالاً.

٣- الرواية والتاريخ، أم الرواية التاريخية؟

قلت سابقاً، إن الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظري يبحث في علاقة الرواية بالتاريخ، من شأنه أن

سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال، مما قد يدعو إلى تقديم فرضية تقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث، ولكن فقط خطابات حول الأحداث. وعليه، ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط، تأويلات للعالم^(١).

٤- نصية الرواية التاريخية:

من المؤكد، أن ثمة جملة من الخلاصات بمقدورنا الآن تدقيقها، علما أن خصوصية الرواية التاريخية العربية لا تلتفت النظر إلا من زاوية خاصيتها النصية، وهذا هو الإشكال الذي نود أن نبحث في ضوءه تلك الخاصية بعيدا عن أى طرح مستنزل لمعلاقة الرواية بالتاريخ، والاهتمام، بدل ذلك، بتجليات التاريخي، التي لا تلتفى، كما قد تتوهم، التاريخ بوصفه معطى حضاري:

لماذا يلجأ الروائي العربي إلى التاريخ، ومتى يلجأ إليه؟

سؤال مركب يهمن أن نقدم من خلاله بعض الإضافات التي نستمكن من الانتقال إلى سياقات تحليلية أخرى، نستهلها بما يلي:

١- نفترض الخصوصية، حين يلجأ الروائي إلى التاريخ، أنه في كل مرة يوجد هناك نموذج نصي محدد، لأن سؤال الكتابة يفترض تقدرا معينا لتصور الأدب لدى هذا الروائي أو ذاك، وفي هذه الفترة الزمنية أو تلك. وبهذا الافتراض لا تساعد الخصوصية إلا على صياغة قواعد مهيمنة تجمل سؤال الكتابة خاضعا لميل التفكيرية والاجترار.

٢- نفترض الخاصية النصية للتاريخي وعيا لدى الروائي كلما تكونت لديه فكرة الانسجام إلى التاريخ، وعلى هذا النحو، يصبح التاريخي إمكانا لتوسيع أفق الكتابة خارج اعتبار النموذج وتصنيفاته الثابتة.

٥- اقتراح وتصور:

لكي يتسنى لنا اختبار ما سلف من فرضيات وإدراجها ضمن إشكال نقدي عام لسؤال الكتابة الروائية العربية، نورد هذا الاقتراح والتصور لتدقيق بعض السياقات الثقافية والفكرية لإمكانات اشتغال التاريخي في الرواية العربية، وطبيعة الأشكال التخيلية التي تتقصدها الحكاية، مما يعني أن التاريخي يصبح مكونا روائيا قادرا على التشخيص

والاستنطاق، خارج الافتراضات المسبقة التي (قد) تستدع إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. من هذه الزاوية يبقى التساؤل: «ما الرواية التي بالإمكان وصفها بالتاريخي قائما ومبررا. ولذلك، تأتي قيمة هذا التساؤل من إثارة الأ: لما يمكن أن ندعوه هنا بـ «حدود إخراج النص»، و حدود متصلة بخصوصية الكتابة عموما وتعريف وظائفه بحسب ما يميز اشتغال المرجع وتسمية وقائعه المسروقة؛ الرواية التي بالإمكان وصفها بالرواية التاريخية؟ أفترض، أخرى، أن هذا التساؤل يتيح للباحث تأمل موضوعه من ز محددة تنتسب إلى ما عبرنا عنه بحضور الخاصية التاريخ بوصفها مكونا روائيا، وهي، في بعض جوانبها، خاصية «بناء الشكل» وخاصية «أجاسية». يبدو هذا البعد المتع بالبناء مهما، لأننا في الرواية التاريخية نجد أنفسنا أمام «د معطى» و «نص مبنى» يوحد بينهما موضوع ووجهة ن وإحالة. والخلاصة: أن التعامل مع التاريخ من حيث مكون روائي لا يعنى اعتماد التاريخ بديلا للتخييل، و الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجس، لا تك في طبيعة الأحداث التي تعرض لها، بل في الطريقة ال تقدمها بها، وهذا ما يتيح لنا التعامل مع الرواية التاريخية وإعادة التفكير في جوانبها المفردة. ولأن تحديد المفهوم المتع بالرواية التاريخية يبقى ملتبسا، فإن إيجاد المعايير للانتقال التاريخ إلى الرواية لا يمكن أن يتم إلا عبر وساطة التشخيص على أن التمييز في الرواية التاريخية، بين «الرواية» و «التاريخ» يبقى مقترنا بمحتمل من الفرضيات الضابطة لسؤال الكنا كما أنه تمييز يمتلك فرضية كلية تخص جنس الجمع وتعامله النصية والخطابية، أى يخص صيغة التخيلية ك توفرها المادة التاريخية التي يمكن تحصيلها من كتب التاريخ ولعل التمييز بين الرواية والتاريخ يحول منطق الكتابة، مظهر (التقاطع) إلى مظهر (التجاور)، وهذا ما يجعل الرو التاريخية مملكة لخطاب يعتمد تجربة التخييل، وقيم - ر ذلك - علاقة يربدها حقيقية مع التاريخ، فيغدو موضوع التخييل هو التاريخ، أى التاريخ المستلک لموضوع، لمراج ولواقع محدد^(٢). بهذا الأفق، تقتضى كل رواية تاريخ وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاج «تخيلية» هذه الرو

ليجاد التماثلات بين الوقائع كما هي موجودة داخل النص، وكما هي متحققة في العالم الخارجي، ونعلم الآن أن هذه الصعوبة، شكلت ضمن النظرية الأدبية العديد من المباحث المتنوعة والمتعددة المقاصد والغايات، إلا أنها تكاد تلتقي عند إشكال مركزي موحد: الأدب والواقع^(٤).

يبقى هذا الإشكال العام، في تقديرى، قائما تستدعيه الطبيعة الإبداعية للنص الأدبي، وفي انتظار أن نصل يوما إلى توضيح باقى معلميّه الذاتية والموضوعية، نقترح أن ننظر - في هذه البراسة - إلى زاوية محددة نعتقد أن لها صلة قوية بموضوع بحثنا حول الرواية التاريخية العربية، ونخص: القصيدة والإدراك، قصيدة المؤلف وإدراك القارئ، ومن خلالهما يتجلى سؤال أولى: هل يكون التاريخ هو النص المرجعي للنص الروائي، وكيف يكون ذلك؟

تمت العديد من الاقتراحات النظرية التى تساعد على تخصيص طبيعة العلاقة المرجعية بين الرواية والتاريخ، وهى علاقة يتم فى ضوئها تمثيل السمة السردية^(٥) للكتابة الروائية وأو التاريخية، وتندقق مجال الاشتغال والتفاعل وتوزيع البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء... إلخ. ولذلك، لا تربط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير عما قاله التاريخ «بلغة أخرى»، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ. إن الرواية العربية، وهى تعيد استثمار التاريخ فى إنتاجها للدلالة الروائية، تقدم توظيفات مختلفة فى الفهم والقصص، لأنها تختار كيفية محددة فى القول والتركييب وإنتاج التخيل، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

٧- لحظات أساسية:

بالعودة إلى إعادة تأمل بعض الأشكال التعبيرية العربية الكلاسيكية، سنلاحظ الحضور الجلى لهذا الملصح التاريخي فى الكتابة وتوليد الأشكال: كتب التراجم والطبقات، كتب الأخبار والأنساب، الرحلات... إلخ. كان التاريخ فى هذه الأشكال، وغيرها، يعنى تصور الكائن فى الوجود والانتساب إلى عالم متحقق بالفعل، أى أن مادة التأليف لا تقصى المرجع وإحالاته التعيينية. بهذا الاختيار، فإن الاقتراب من

وتاريخيتها أيضا، فما راعت عليه نظرية الرواية التاريخية هو، أولا وقبل كل شئ، بحث وتعريف لاستطبيق الماضى^(٦).

وبقى، مع ذلك، تقدير المصدر وقصده ومعياره أساسيا لضبط سجل النص وتمثل مجال تحقيقه بما لو طيفه الكتابة وطبيعة البنية السردية الراسدة للوقائع والأحداث بين «النص» من جهة، و«ما قبل النص» من جهة ثانية. وإذا كنا نعلم أن مقولة «ما قبل النص» حدسية وجزئية، فإن تسمية بعض استعمالاتها بغاية ضبط اشتغال التاريخ فى الرواية تساعد على تبين الوظيفة التشخيصية للسرد الروائي وبحث دائرة المحاكاة كما يجليها فضاء النص^(٧)، وهى دائرة تفيد عموما أن القول بأن النص الأدبي يحول على واقع ما، وبأن هذا الواقع يحل مرجعه، يعنى أننا نقيم علاقة الصدق بينهما. ها هنا، يظهر تقابل بين المناطق، بما هم مختصون فى طرح قضايا الصدق، والمنظيرين الأوائل للرواية. فقد ألف هؤلاء مقابلة علم التاريخ بالرواية، ومختلف الأجناس الأدبية، للقول إذا كان على الأول أن يكون دائما حقيقيا، فإن الثانية بإمكانها أن تكون مزيفة. فقد كتب «بيير دانيال هوبت» فى بحثه حول أصل الروايات، أن الروايات «بإمكانها أن تكون مزيفة كلية. من هنا، لم يبق هناك إلا خطوة واحدة لإدراك التشابه بين الروايات والأكاذيب والكلام المخطئ، و«هوبت» نفسه، نسب أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم جسا موهوبا فى الكذب^(٨).

٦- أسئلة الكتابة:

نستطيع القول إننا يمكننا اقتراح فهم اشتغال التاريخ فى الرواية من زاوية سؤال الكتابة. بيد أن هذا الفهم يظل نظريا يمكننا، إلا أنه عند التطبيق يواجه العديد من الأسئلة الموازية التى تفرضها تصورات النص على مستوى إمكان إقامة تمييز بين النص الأدبي وغير الأدبي.

يضاف إلى ذلك اختلاف إمكانات التأويل ذاتها، وهذه فرضية تتأكد صحتها كلما افترضنا أنه ما من كتابة إلا ونقبل بوجود تأثير للحقيقة التاريخية على إسنادات العوالم الدالة. ورغم ذلك، يبقى أمام كل تحليل مهما كان محايثا صعوبة أخرى لا يمكن إنكارها أو تفاديتها، وهى صعوبة

وتبعه في ذلك آخرون. وفي هذا المجال، فإن زيدان ينتمي إلى المدرسة الفرنسية المتمثلة في شخصي «دوما» الأب والأبن، فالحركة في مؤلفاته تتطور بشكل طبيعي دون أي تدخل للخيال^(١٠). معنى ذلك أن الخطاب الروائي لدى زيدان يتسم بعدة مقدمات عامة:

١- إنه خطاب روائي يستند إلى (تاريخ الإسلام) في تشكيل عوالم الحكاية وعبر استثمار معارف نضعا أمام «روايات تاريخ الإسلام».

٢- هو أيضا خطاب يستند على تأطير المادة الحكائية والتاريخية حين يرصد بنيتها المرجعية حسب قاعدة استدلالية شارحة تجعل، مثلا، رواية (قناة غسان):

تشرح حال الإسلام في أول ظهوره إلى فتوح العراق والشام، مع بسط عادات العرب في جاهليتهم وأول إسلامهم، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم.

٣- إنه خطاب روائي يعبر بطله ويقدمهم وفق «لوظائفهم» التاريخية في الانتساب والمهمة.

٤- إنه خطاب يقوم على عدة تسيببات محورية يمكن اعتبارها «مدخلا» مؤطرا لما ستعرفه الرواية الآتية بخصوص: أصل ملوك غسان، وصف العالم قبيل الإسلام، ذكر حروب هرقل.. الخ.

لأجل ذلك، عمد بعض الدارسين إلى إدراج روايات زيدان ضمن تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه^(١١)، لأن اختيار الكتابة وتصور شخصياتها، في هذه اللحظة، كان واعيا بالحدود الممكنة بين توظيف التاريخ واشتغال التخييل.

٥- البحث في التاريخ عن ذوات متمحورة حول البعد الحضاري، فيقدو التاريخ كلية تلقى بالذوات مرة أخرى، في دائرة صراع مفتوح متحرر من الوليقة ومستند إلى تجارب تنتصر للتاريخ الممكن. ونعتقد أن تجربة نجيب محفوظ تبدو معبرة عن هذه اللحظة بما كتبه أساسا من روايات تاريخية احتكمت إلى تنوع في الشكل والموضوع وتصور الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والأسطورية. إن الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ في (عيث الأقدار) أو (رادويس) أو (كفاح

معالجة التاريخ وصلته بالرواية يفتح أفق تناول اشتغال التاريخ في الرواية، واشتغاله أيضا في الرواية غير التاريخية، وبهذا يكون تفكير الروائي في الماضي مشكلا تاريخيا، ويكون تفكيره في الحاضر مشكلا تاريخيا أيضا. إن المسافة هنا بين «الماضي» و «الحاضر» هي، من دون شك، «مسافة زمنية»، بيد أنها أيضا «مسافة جمالية»، لأن تصور الكتابة، في ضوء هذا التحديد، يستدعي ارتباطها بخاصيتين اثنتين: السردية والمرجعية بما هما أساسا صنفان كبيران من الخطاب «السردى»؛ سرد التخيل، ونشاج المورخ. وإذا كان السرد التخيلي يحقق استعمالات مرجعية خاصة، مبتكرة، فإن عمل المورخ عادة ما يستدعي مرجعية تدرج ضمن الأمبريقا، وضمن حدود تستهدف أحداثا وقعت بالفعل^(١٢).

من المسافة الزمنية إلى المسافة الجمالية ومن الخاصية السردية إلى الخاصية المرجعية، يكتسب مفهوم السرد دلالة حين يضابق أفقا زمنيا متوقعا. ولأجل ذلك، فإن كل سرد يروي هذا «المحتمل حدوثه»، كما يشهد بذلك الاستعمال المشترك للأزمنة الفعلية للماضي وهي تحكي «اللاواقعي». والنتيجة أن التخييل يستعير من التاريخ، والتاريخ يستعير من التخيل. ثمة إذن، مرجعية تقاطعة^(١٣)، بين التخييل والتاريخ عبرها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنساني زمنيته بوصفه مبدأ منظما لتجارب الواقع وأو عوالم السرد.

بناء عليه، يمكن الزعم، أن ما تصفه النظرية الأدبية بالرواية التاريخية بعيد عن أن يطابق مفهوما واحدا يحيل على الأساس نفسه عند تصور سؤال الكتابة. ولهذا، فإن الدارس يصادف جملة من الصعاب عادة ما تنحصر في المستوى النظري والمستوى النصي لحضور التاريخ في الكتابة الروائية، وهذا ما يدفعنا لتأمل اللحظات التالية:

١ - البحث في المراحل التأسيسية الأولى عن إمكانات مقابلة الرواية التاريخية العربية وظهورها في الآداب الأوروبية مع تجربة جرجي زيدان التي سعت نحو تثبيت معادل عربي انطلاقا من «افتراض النموذج».

إن الروايات التاريخية، كما هو معلوم، تتمتع بمقدرة خاصة على اجتذاب خوارق العالم التي كثيرا ما استغلها «والتر سكوت» أحد مؤسسي نوع الرواية التاريخية الجديدة،

بحيث تصبح السيرة بؤرة كتابة التخيل التاريخي بوصفه تشخيصاً لاختيار رحلة الشخص من حيث هي حافز لتقديم موضوع الحكاية. وهذا ما تملن عنه رواية (مجنون الحكم) لسالم حميش حين تتخذ من سيرة أبي على منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) محوراً للسرد، وتمكين الرواية من تشييد مادة وقائعها باستعادة سيرة تبحث عن ذاتها، وعن شكل أدبي يجتث نحو الإعلان عن مصادر أصدائه التي تم إنجاز التخيل في ضوءها^(١٣).

الأثر نفسه يميز رواية (العلامة) لسالم حميش أيضاً، حيث تصهر سيرة عبد الرحمن بن خلدون مستوى القصة والخطاب وترهينه على التردد بين الواقعي والتخييلي في الإحالة على المواقف والمواقع والوقائع.

هكذا، تتشكل الرواية التاريخية، في هذه اللحظة، بما هي اقتفاء لسيرة الذات وما تحققه من فضاءات تخييلية تطبع أشكال الوعي الممكنة. إن السيرة في الرواية التاريخية، إذن، تضعف الكينونة حين تلقى بها في دائرة التخيل.

وتبرز رواية (ليون الإفريقي) لأمين معلوف المعطى نفسه، ليس فقط لأن أحداثها تدور في القرن السادس عشر، بل لأن معلوف استطاع أن يجعل من سيرة حسن الوزان صورة لقراءة تحولات مصيرية عرفها عصر النهضة الأوروبية. وهذا ما يجعل، أيضاً، خطاب السيرة وعياً يسؤال الهوية في بحثها الدائم عن علاقة مع الواقع الذي تخيا فيه.

هذه، إذن، أربع لحظات تبدل إلى أساسية لإنجاز توصيف يمكن من علاقة الرواية العربية بالتاريخ. وهي لحظات أوردتها بغاية حصر تصور العلاقة في حالات الاشتغال وتمثل المرجعية الفكرية والثقافية لسؤال التخيل كما تبلوره الرواية التاريخية، وهو سؤال يبرز، إن على مستوى التصور أو الإنجاز، الحدود التي من خلالها نبرز الحديث عن الرواية التاريخية في الأدب العربي وطبيعة الشكل الأجسامي الذي استطاعت توفيره، وهو شكل متحول في البنية والوظيفة يجعل التاريخ، في اللحظات الأنفة، قابلاً للتجديد، لأنه ليس «معطى جاهز» فحسب، بل أفقاً للتجريب حين يعتمد في تشخيص الهوية النصية على تنوع التحققات اللغوية والتخييلية بما هي أبنية

طبيعية، مثلاً، انتقلت من المستوى التسجيلي إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكاناً لتأمل المصير الجديد لأزمة الواقع وتحولاته. هكذا، يصبح الحدث التاريخي عند محفوظ مقترناً بتمثل عوالم التخيل واعتماد بناء سردى منظم يعيد توليد أسئلة الحاضر. ولذلك، تأتي أهمية هذه اللحظة من قدرتها على تنويع أسئلة التفكير في علاقة الرواية بالتاريخ، وبالواقع القائم والمحتمل، ولأن هذا الشرط الحضاري كان أيضاً سبباً للبحث عن مبررات كتابة تخييلية ذات أبعاد دلالية، إن على مستوى الشكل أو المضمون.

٣- استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية الروائية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثيل انكسائاتها على الإنسان والمجتمع. ولعل قصيدة «الاستعارة» في ظرفية أو مرحلة بعينها، تعنى محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على اغاورة والانتقاد. ويكاد جمال الغيطاني ينفرد بتقديم ترجمة متبلورة ودالة في هذا الاتجاه خاصة في (الزيتي بركات) و (كتاب الشجليات). هكذا يظهر سؤال الكتابة إمكاناً آخر للإحالة على خاصية نصية لتفاعل الرواية والتاريخ. إن استدعاء هذا الإمكان لدى الغيطاني، خاصة في (كتاب الشجليات)، يفتح الشكل السردى على خاصية نصية مفتوحة توجهها خطابات متعددة: دينية، تاريخية، سياسية.. إلخ، تخيل على تواريف حديثة وأخرى قديمة، وكأن الوقائع المهيمنة على سيرة «الحسين» جمال عبد الناصر» تسمح بإعادة تأويل أجواء منظومة فكرية تمكن الخطاب السردى من أن يكون معادلاً للخطاب أيديولوجي تستدعيه مرجعية الحكاية في (كتاب الشجليات) ومحاورها الثقافية والمعرفية لتلك التواريخ الحديثة والقديمة. ولهذا، فإن علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً وممزولاً، إنها عنصر مهم من العناصر المشكلة لمجموع الواقع، لمجموع المجتمع.

٤- تبصير الحكاية في الرواية التاريخية على السيرة، والانتقال من نص التاريخ إلى نص الذات، بحيث يغدو تبصير سيرة الشخص سبباً نحو ملاحقة بطولة تؤرخ لكنونة فردية أو جماعية. ويمكن القول، إجمالاً، إن النتائج المهمة للرواية التاريخية المعاصرة تظهر ميلاً جلياً نحو البيوجرافيا^(١٤)،

ثقافية تحول الأزمنة المتحققة إلى أزمنة توقعية. والظاهر، أن الرواية التاريخية العربية الرائدة «لافتراض النموذج» أو «المتحمورة حول البعد الحضاري»، أو «تلك التي تفكر في الوجود بأفق متخيل تاريخي واجتماعي»، أو «المبارة على السيرة»، لا تعتمد إعادة سرد الحدث التاريخي، لأن ما يهمنا يتمثل في تشخيص العلاقة الإنسانية ومنحها قدرة فهم الواقع التاريخي، الماضي والحاضر.

٨- تفعيل لغات التاريخ.

تمكنا هذه الخلاصة العامة من طرح السؤال التالي:

ماذا كان يعنى التاريخ بالنسبة إلى هذه المحطات التي نعتمد، في ضوئها، تدقيق سؤال الكتابة في الرواية التاريخية العربية؟ تبدو مسوغات النقدية مهمة في سياق البحث عن تصورات الكتابة، لأنها تمهد تقريب إمكانات النوعي بوظائف النوع الأدبي وحدود التمثلات التي يفترضها علاقة الواقع بالكتابة، وهي علاقة تطبيع وظيفي وأنواع الأدبي بأشكال تعبيرية عادة ما تنجم نحو تخصيص المادة الحكائية بتفعيل اللغة وإمكاناتها في تأكيد الإسهام بالواقعية وقول حقيقة ناعثم والكنونة. لقد كان ارتكاز الروائي العربي على تفعيل اللغة لخلق الإيهام الضروري بواقعية الحدث، إحدى الإمكانات التي تمنح، للمحطات السابقة من كتابة الرواية التاريخية، خصوصيتها، على مستوى الربط بين الحقيقي بوصفه قيمة مرجعية، والمزيف بوصفه قيمة دلالية يفترضها التخيل. إن الاحتكام إلى هذا المستوى يمكننا من ملاحظة تعدد الشخصيات اللغوية للرواية التاريخية، بحيث تصبح لغة الرواية نسفا من اللغات^(١٤). وعلى هذا النحو، فاللغة ليست فقط مشخصة، بل موضوعا للشخص^(١٥) الذي يتخذ، في كل لحظة من اللحظات الآتية، سمات مميزة لملها تستمد حاصياتها النصية من جملة تشخيصا لسردية مفتوحة على صيغ أسلوبية تستثمر إمكانات الكتابة التراثية، وفي الآن ذاته أشكال اللغة الأدبية المختلفة بما هي إحدى إمكانات النشر الأدبي المعاصر.

يمكن القول إن الاستناد إلى تمثيلات إمكانات التشخيصات اللغوية في الرواية التاريخية العربية، يفتح على جملة الاختيارات المحددة لمسألة الخصوصية كما يفترضها هذا

النوع من الكلام الروائي. لتلك الإمكانيات، لا محالة، مقاصد بواسطتها يخصص «الأسلوب الحوارى» للرواية التاريخية العربية. إن الصورة العامة لتشخيصاتها اللغوية، ليست صورة ثابتة، بل إنها صورة لغوية نوعية تتصل بالماضى من غير أن تفقد علاقتها بالحاضر. وكان الرواية التاريخية وهي تفكر في إمكانات تشخيصاتها اللغوية، تعلن في كل لحظة عن انتمائها إلى سيرة الواقع المشكل عبر إعادة «تنوير» سجلات الكلام والأسلوب.

تستمد الشخصيات اللغوية في الرواية التاريخية العربية أهميتها من عدة خصوصيات، بالإمكان استخلاصها وإيجازها ضمن ما يلي من إمكانات:

١- في كل لحظة تبرز الرواية التاريخية العربية وعيا جديدا بتشخيصها اللغوى، ليس فقط لأنها تصطنع أصنافا للكلام، بل لأنها تنوع في أساليب العرض بغاية التعبير عن أنماط الوعى الممكنة كما تحتفظ بها الذاكرة التاريخية.

٢- يخرج هذا الوعى بالتشخيص اشتغال اللغة في الرواية التاريخية العربية من دائرة التقريرية، ويمنحه بعدا تعبيريا يجعل اللغة حاملة وظيفية حكاية تجاوز أوجه الصنعة والتزيين نحو استحضار الحالة وتقريب الواقعة.

٣- اعتماد الرواية التاريخية العربية على إثبات ميقات حداثية بالإحالة على مكونات استهادية تجعل السرد مركبا وقائما على تضمين خصائص الواقعي والتخيلى.

٩- توسيع دائرة التخيل:

نستطيع القول، بناء على ما سبق، إن الرواية التاريخية العربية راغت في الكثير من نماذجها على توسيع دائرة التخيل الروائي وتنويع مستوى توليدها للثيمات والأشكال، كما أنها رواية غالبا ما لفتت النظر إلى تجديد سؤال الكتابة والتفكير في سردية مفتوحة على لغات وخطابات ورؤى مركبة. بهذا المعنى، تتطلع لحظات الرواية التاريخية العربية - كما حددها - نحو الانتماء إلى سؤال الثقافة والفكر حين تعيد تأمل «الواقع التاريخي» وتتقصد استنطاق أزمته وفضاءاته وشخصه لتكشف عن «واقع روائى» حافل، بقيم وعلاقات وطموحات قادرة على التشخيص وابتداع «سرود» نابضة بالحياة.

٣- إن التخييل التاريخي باعتباره تشكيلا حكايتيا يجعل السرد مفتوحا عبر وساطة:

(أ) تأويلات السارد التي تعلن عنها تدخلاته.

(ب) آفاق التوقعات الحديثة بما هي مرجعية متمحورة حول «السجل» والاستراتيجية ودورها في تنظيم فضاء الحكاية وانفاقات الوقائع المسرودة.

٤- اعتماد الرواية التاريخية العربية في تحديد الإحالات الحديثة على «فضاء تاريخي» ليس من الأساس الانشغال بمدى مطابقتها للواقع، لأنه حتما فضاء يأخذ أبعادا جديدة يمنحها له التخييل عبر مختلف اللوحات والمشاهد الروائية.

من هذا المنظور، تجلّى لحظات الرواية التاريخية العربية جملة من الخصائص نحصرها في مايلي:

١- تنوع قضايا الشكل الروائي وافتراض «تخييل تاريخي» يلور مفهوما خاصا للكتابة وللأدب، لدينا، بهذا التنوع، منظور آخر لعلاقة الرواية بالتاريخ، وهي علاقة إن كان من الممكن تعيينها بتخصيص الزمن للماضي عن زمن الكتابة، فإنها علاقة لا تنفي الراهن الذي يدخل في تأليفها.

٢- بالإمكان اعتبار التخييل التاريخي تشكيلا حكايتيا نمتلكا لسردية تعطي الانطباع أن إعادة سرد الأحداث في الرواية التاريخية تجعل منه سردا مفتوحا يجاوز التقرير والتسجيل، وينجذب أكثر نحو الحقيقة المنفتحة للحياة والكائن.

هوامش:

(١) Todorov, T. Les morales de l'histoire, Grasset, 1991, p.130

وربما وحسب الافتراض نفسه يكون المورخ، مثله في ذلك مثل الأنثولوجي، ملزما بحسب قواعد المهنة، بتقديم الحدث كما وقع، في حين أن الروائي بإمكانه أن يقترب من الحقيقة العليا، الخارجة عن حقيقة التفاصيل. نفسه: ص ١٣١.

(٢) Michel Maillard "L'antinomie du référent: Walter Scott et la poétique du roman historique" in: Fabula, 2 Oct, 1983, PUL, p 65

(٣) نفسه: ص ٦٨.

(٤) راجع بهذا الشأن، Es: W:Krysinski. Currefours de signes: sais sur le roman moderne, Mouton: 1981: p:3

(٥) انظر: Todorov, T. Qu'est-ce que le structuralisme ?, Poétique, Seuil, 1968 p.35

(٦) انظر: R. Barthes. L. Bersani, Ph Hamon, M. Riffaterre, I. Watt: Littérature et réalité, Seuil: 1982

(٧) انظر بخصوص هذا المقرب تصورات كل من: R: Barthes: «Le dis- cours de l'histoire» in: Poétique, N, 49 - 1982, p. 13-21

واختياره تحليل الخطاب اعتمادا على مستويات التلفظ، الملفوظ، الدلالة.

وكذا، تحليل يركز لمستوى السرد: والمرجعية ضمن: P: Ricoeur. Temps et récit: Tome 1, Seuil, 1983, p 117

(٨) نفسه: ص ١٢٣.

(٩) نفسه: ص ١٢٤.

(١٠) اكتفى كراتشكوفسكي، الرواية التاريخية في الأدب العربي ودراسات أخرى، ترجمة: عبد الرحيم المطاوي، الكلام، ١٩٨٩، ص ٣٩.

(١١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ص ٩٤.

راجع كذلك ما ذكره: عبد الرحمان ياغي، في الجهد الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص ٤٤.

(١٢) G, Lukacs, Le roman historique, BPP.1965, p 187، انظر

(١٣) مصادر بحثها حميش في نهاية الرواية.

M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gal- limard, 1978, p, 407

(١٥) نفسه: ص ٤٠٩.

السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث حدود الجنس وإشكالاته

محمد الباردى*

بالرواية. فقد تجد عنصراً مفارقاً فى علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر، ولكن الحدودَ الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائية، بقطع النظر عن النظرية النصّانية التى تبيح التداخل بين الأجناس الأدبية وتشكل الحدود الفاصلة بينها^(٢).

١-٢. وقد اختص الإنشائي الفرنسي فيليب لوجون Ph. Lejeune فى البحث فى السيرة الذاتية وفاق طموحه العلمى فى كتابة الميثاق السير ذاتى^(٣) «pacte atobiographique» طبيعة النصوص الأدبية التى أخضعها للإجراء المعرفى فخرج بتعريف علمى للسيرة الذاتية مفاده أنها: «حكى استعاضى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»، ووضع حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً

١ - مقدمة : فى حدود الجنس الأدبى

١-١ - هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنساً أدبياً مستقلاً وقائماً بذاته؟ إنه لسؤال إشكالى حقاً. فمنذ سنة ١٩٧٠ أعلن Jean Staro Binski أنه: «ينبغى أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود فى هذه الحالة لأسلوب أو لنكل ينبغى الالتزام بهما»^(١). وقد يدعم السؤال مشروعيته عندما تتأمل خيانة الأشكال ذات العائلة الأجناسية الواحدة فيصعب التمييز العلمى المقتنع والنهائى بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والرسم الذاتى أو المقالة، فضلاً عن علاقة السيرة الذاتية

* كلية الآداب، صفافس، تونس.

٢- في نصوص التأسيس

٢-١- عندما ألف طه حسين كتاب (الأيام)^(٤٤)، وهو النص التأسيسي الأول لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اختلف النقاد في تحديد هويته. وقد كان عبدالحسن طه بئر أول من أثار الإشكال المتعلق المنهجي بجنس هذا الكتاب. فهو من ناحية، يرى أن الباحث قد يظلم طه حسين: «لو اكتفى بأن يطبق مقياس الرواية الفنية على الكتاب ثم نفى يده بعد ذلك من الأمر كله»^(٤٥)، ثم يلاحظ من ناحية أخرى أننا «لا نستطيع أن نعتبر كتاب (الأيام) مجرد ترجمة للمؤلف ونقف عند هذا الحد»^(٤٦).

وفي الحقيقة يظل الكتاب سجالياً إلى الآن، فعندما نسعى إلى الإفادة من أساليب البحث الحديثة، نلاحظ أن الكتاب جاء خالياً من ميثاقه السير ذاتي، بل لعله ميثاق ينأى بنا عن السيرة الذاتية ويدنو من الكتابة التسجيلية التاريخية، إذ تحيل «أيام» طه حسين لفظاً على أيام العرب في ذهن الملتقى، ويعسر تأكيد علاقة التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية (السارد - المؤلف - الشخصية) إلا عبر معادلة رياضية عسيرة تستنتجها استنتاجاً من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب (الأيام)، فالسارد يرفع قناعه ويكشف عن وجهه ليخاطب ابنته، ويصرح أن الطفلة التي يخاطبها هي أمانة ابنة الشخصية محور كتاب (الأيام) «الفتى»، وعندئذ تتحقق المعادلة التالية: السارد = المؤلف = الشخصية. نضيف إلى كل ذلك ما يتعلق بضمير الغيبة ليتحول إلى مؤرخ ينقد البيئة ويصفها ويتحدث عن التعليم في الأزهر، وغيرها من المواضيع التي تهم الحياة العامة، وتناهى عن الحياة الشخصية التي تعتبرها الإنشائية الحديثة حداً من حدود السيرة الذاتية. ومع ذلك، فإن كتاب (الأيام) يظل بالنسبة إلينا النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

بذاته وهي: شكل اللغة (قصة + ثرية) والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة) وموقع المؤلف (إذ لابد من التطابق بين المؤلف والسارد) وموقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية) ومنظور الحكيم (بجانب أن يكون استنادياً)^(٤٧)، وبذلك حول دراسة الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرصيات الممكنة، وتعوزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه منطور وغير قار، فهل ينفي غياب حد من هذه الحدود تصنيف أثر ما ضمن خانة السيرة الذاتية. ثم كيف يتحقق هذا الحد أو ذاك، وكيف نترك - على سبيل المثال - التطابق القائم بين المؤلف والسارد، أو بين السارد والشخصية، عندما لا يصرح طه حسين باسمه الحقيقي في كتاب (الأيام)، وهل ينفي غياب الميثاق السير ذاتي انتماء (بقايا صور)، وهي تواجها القارئ بميثاقها الروائي، إلى هذا الجانب الأدبي المخصوص؟

إنها لدمجائية يعترف بها هذا الإنشائي ذاته، لا يبررها طموسح علمي مشروع إلى حسم علاقات التشابه الممكنة بين السيرة والأجناس الأدبية القرينة منها^(٤٨).

٣-١- بيد أن هذه الدمجائية كان قد أشار إليها من قبل نقاد آخرون لعل أبرزهم جورج ماي Georges May في كتابه (السيرة الذاتية - autobiography) (٤٩)، فهو يعتقد: «أن المنهج السوي المتمثل في الانطلاق من تعريفات إنما يتصل بمجال العلوم الصحيحة، وعلى وجه الخصوص بمجالات الرياضيات، والأدب غير الهندسة»^(٥٠)، داعياً إلى ضرورة اعتبار ظواهر ثقافية واجتماعية خارجة عن النص السير ذاتي في حد ذاته لتحقيق مقولات تتعلق بالجنس في علاقته بالأجناس الأخرى، من أجل الوصول إلى نظرية مرنة في السيرة الذاتية تعتمد منهج الاستقراء^(٥١) وتحترم طبيعة النصوص.

بحياة العقاد وتجاربه فى الحياة بأسلوب العالم حيناً والمحلل النفسى حيناً آخر والمفكر الفيلسوف أحياناً كثيرة ولذلك، فهى أقرب إلى التأملات فى الحياة والوجود من أن تكون قصة حياة شخصية، يقطع النظر عن غياب المنظور الاسترجاعى المتواصل، إذ تتعدد أزمنة الكتابة وتقطع أزمنة التجربة.

٣-٢- وعندما أصدر أحمد أمين كتابه (حياتى) (١٥)، لم تستقر ملامح السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث؛ فالكتاب مزيج من السيرة الذاتية ومن المذكرات اليومية فى شكله العام (١٦)، لينتهى إلى ما يشبه الرسم الذاتى Auto - portrai، ذلك أن الأحداث الحياتية الخاصة تدعم الصفة الأخلاقية والجسدية، ومنها تنبثق العبير ويقل السرد ويخفت ليقوى الوصف الأخلاقى والفسيولوجى:

كان هذا البيت أهم مدرسة تكونت فيها عناصر جسمى وخلقى وروحى فإذا تغيرت بالتمو أو الذبول والبقارة أو الضعف فمسائل عارضة على الأصل. لقد كانت أسمى قصيرة النظر فورتت عنها قصر النظر (١٧).

وتأتى الحادثة المسرودة لتدفع صفة وتقويه.

٤-٢- إن للإشكال النظرى الذى طرحناه ما يبرره فى مدونة السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

فمنذ النصوص التأسيسية الأولى تعددت المسارب واختلقت الأساليب، فأضحى من الصعب أن نتحدث عن شكل قار ونهائى فى السيرة الذاتية، وبالتالي يظل السؤال الجوهرى قائماً: هل يمكن الحديث فى النصوص التى تتخذ من الحياة الشخصية لمؤلفها عن جنس أدبى متميز قائم بذاته نسميه سيرة ذاتية، أم أن الأمر لا يعلم أن يكون شكلاً من أشكال التعبير فضفاضاً يعسر حصر قوائمه وتحديد آلياته، وبظل المصطلح مجرد

٢-٢- بيد أن هذا الكتاب لم يرسم النهج ولم يجمع مريدين. لقد كان لعباس محمود العقاد قبل وفاته مشروع كتابة تأليف فى حياته الشخصية «عنى»، وكان يمتزم تقسيمه إلى جزئين، يتعلق الجزء الأول بحياته الشخصية ويؤرخ الجزء الثانى لحياته الأدبية والسياسية والاجتماعية (١١)، ولكنه رحل قبل إنجاز المشروع. ومع ذلك، ظهر للناس كتاب (أنا) (١٢) وعرض على أنه سيرة ذاتية. والكتاب فى الواقع مجموعة فصول كتبت فى أزمنة متفرقة ويطلب من مجلة «الهلال» التى نشرت له سنة ١٩٣٣ فصلاً موسوماً بـ «بعد الأربعين»، فى وصف حياته النفسية وحالاته الفكرية فى الأربعين، وتحدث فيه عن فلسفته بين الشباب والكهولة وعن تجاربه الشخصية بين العشرين والأربعين، وفى سنة ١٩٤٣ أصدر مقالاً بعنوان «وحى الخمسين» تناول فيه حياته وأمثاله بمن بلغوا سن الخمسين، وما يعتبر أصحابها من حالات نفسية ونظرات جديدة إلى الحياة تختلف عن نظرات أبناء العشرين والثلاثين والأربعين. ونشر سنة ١٩٤٧ مقالاً يحمل عنوان «إيمانى» ثم مقال «أنى»، وغيرهما من المقالات. وقد صدرت كلها متقطعة فى مجلة «الهلال» - يطلب من محررها (طاهر الطناحى) - وبعض المجلات الأخرى، ثم جمعت فيما بعد لتنتشى كتاب (أنا) لعباس محمود العقاد (١٣).

إن السارد فى هذا الكتاب ذو وجهين، فهو من ناحية عباس محمود العقاد مؤلف فصول الكتاب، وهو من ناحية أخرى كائن أجنبى، وهو طاهر الطناحى مرتب هذه الفصول وجامعها. ولذلك، فهو يتخذ من ناحية شكل السيرة الذاتية، إذا اعتبرنا أن العقاد يتحدث عن نفسه، ويتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط؛ إذ يمكن أن نعتبره كتاباً عن عباس محمود العقاد وضعه محرر مجلة «الهلال» طاهر الطناحى (١٤). ثم إن الفصول فى تتبعها لا تتخذ شكل قصة حياة شخصية، بقدر ما تبدو فى شكل مباحث تتعلق بمواضيع مختلفة تتصل

الحب والسجن) تبريرا لموقف سياسي جديد ولتقد عتيف
تجاه الحركة اليسارية في مصر^(٢١)، كما تصبح السيرة
الذاتية في (كتاب التجليات) إعادة اعتبار للذات بعد
الأذى الذي لحقها ظلما وقسرا؛ إذ يروى جمال
الغيطاني حكاية رجل الأمن الذي بدد له وثاقه
الشخصية قبل سجنه لمدة أربعة أشهر^(٢٢).

٣-٢-٢. بيد أن التشابه يلحق خاصة إشكالات الصياغة
والتأليف. إن السيرة الذاتية هي في الحقيقة سبيلة
الرواية^(٢٣)، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس
الأخرى الكثير من أساليبها.

٣-٢-٣. إن السرد بضمير المتكلم يمثل الظاهرة
الأسلوبية المهيمنة في هذه المدونة؛ إذ لا نكاد نستثني إلا
كتاب (رجع الصدى). للكتاب التونسي محمد العروسي
المطوى الذي انتهج في كتابه نهج طه حسين في كتاب
(الأيام)، ثم إن استعمال ضمير المتكلم لا يشير إشكالا
خاصا عامة، ولعل الإشكال الوحيد يتعلق بكتاب
(التجليات) إذا اعتبرنا أنه يحوى سيرة ذاتية إلى جانب
مجموعة من السير والكثير من المقاطع السردية الغيالية.
في هذا النص يميز الكاتب بين السارد الذي هو جمال
الغيطاني وأصله وهو كذلك جمال الغيطاني؛ أي بين
جمال الغيطاني في حالة التجلي وجمال الغيطاني في
حالة الواقع؛ وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم
والغائب؛ بينهما علاقة واضحة بصرح بها السارد
فتتحقق المعادلة التالية أنا= هو^(٢٤).

إن ضمير المتكلم يحيل، إذن، على شخص
أطولوجي نفسى، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة
مرتبطة أساسا بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين؛
لحظة الواقعة أو الحدث ولحظة الكتابة. فالضمير يحيل
في النهاية على شخصين يتطابقان في تصنيف الوقائع
وتبويبها ويختلفان في رؤيتهما، والمفارقة بينهما هي
المفارقة بين أنا الموضوع وأنا الساردة، فالأنا الموضوع
تنمو عبر الزمن وأنا الساردة حبيسة لحظة الكتابة

علامة لشكل من الأشكال التعبيرية يأخذ من أجناس
الحكى المختلفة ولا يقوم بذاته؟

٢-٢-٥. وما تقدم نستنتج أن هذه النصوص التأصيلية
الأولى كانت متنوعة في أساليبها ومختلفة في طرقها.
فكل جمع بينها هدف واحد هو إحساس، في لحظة من
لحظات العمر بوطأة الزمن وبضرورة تسجيل مرحلة من
مراحل الحياة، تأكيداً للذات ودفعاً لشبح الموت وتوبيجا
لرحلة عمر أو قولا حاسما في بعض الآراء الجدلية التي
تعرض لها هذا الكاتب أو ذاك في حياته السابقة، فإنها
لم تعرض على اللاحقين شكلا نهائيا واضح المعالم،
فما نقت الرواية حيناً، ودنت من المقالة حيناً آخر،
ولامست الرسم الذاتي حيناً ثالثاً، لتظل السيرة الذاتية في
النهاية شكلا مفتوحا قابلا للتجريب.

٣- في نصوص التجاوز

٣-١-١. وعندما نتأمل مدونة نسبية ومحدودة في
السيرة الذاتية كما صيغت في النصف الثاني من القرن
العشرين^(٢٥)، نذكر أن كتابها هم في الأصل روائيون
(حنانيه/ محمد شكرى/ عبدالله الطوخى/ محمد
العروسي المطوى جمال الغيطاني)؛ فكان السيرة الذاتية
بالنسبة إليهم هي شكل روائى، يخرج بهم من موضوع
عام ليدخل بهم موضوعا خاصا. ولذلك، ستظل علاقة
السيرة الذاتية بالرواية إشكالا عظيما وجب النظر فيه. إن
أسباب التأليف تظل واحدة لا تتغير، فمنها العاطفى
كالتبارى مع الزمن^(٢٦)، وعشور المرء على معنى
وجوده^(٢٧)، ومنها العقلاى كالتبرير ودفع الاتهامات
تبرئة للنفس، تتصل أحيانا بضرب من التباهى والأخذ
بالثأر، وذلك أن كتابات حنانيه ومحمد شكرى لا تغلو
من تباه بل يمكن اعتبارها ضربا من التشفى من واقع
اجتماعى سياسى همش المؤلفين ولكنهما - رغم
ذلك - استطاعا التحرر والانفلات، وأصبحا بذلك
كاتبين معروفين فعلا إلى وصف حياة المهمشين. قد
تصل أحيانا إلى حد المبالغة كما يعتبر كتاب (منين

مستقرة فيها، تصبح إوالية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد.

بيد أن المسافة الفاصلة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع ليست متساوية في كل هذه النصوص، فهي تلفت الانتباه مثلاً في ثلاثية سيرة حنامينه، وتكاد تغيب في ثنائية محمد شكرى، إذ تتدخل الأنا الساردة مرات قليلة ولكن في سياق واحد، وهو سياق الإشارة إلى زمن الكتابة^(٢٥)

في ثلاثية حنامينه تطول تدخلات الأنا الساردة في رسم الكتابة، وهي لا تكتفي بالإشارة الزمنية بل تنفصل عن الأنا الموضوع لتعلق على الأحداث والوقائع، وتقدم في شأنها قراءة جديدة، وتتطابق المفارقة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، مع المفارقة بين الفعل وتبسيره. إن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة في الزمن، ذلك أن التبشير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعي بخطورته لا يصاحب زمن وقوعه. فما يقوله السارد في (بقايا صور) عن زنوبة مثلاً وعن الأحاسيس المتدفقة التي شعر بها تجاهها وعقلنة هذه العلاقة عندما يربطها السارد باللاشعور هو من باب كلام السارد - المؤلف في بداية السبعينيات لحظة الكتابة: «القلب يفضي لزنوبة، منذ الليلة التي نمت في حضنها، إلى حب، قد يكون في اللاشعور، مشبوها، لكنه في الشعور، كان بريئاً»^(٢٦). وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن الرؤية في السيرة الذاتية مصاحبة والإيديولوجيا متأخرة، وتظل إوالية السرد قائمة على التراوح المستمر بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، بين الرؤية والإيديولوجيا، وبين التقارب والتباعد.

٣-٢-٢-٣ تعرض الوقائع في السيرة الذاتية بطريقتين مختلفتين، فقد تخضع الوقائع إلى الترتيب الزمني^(٢٧) وترتب أحياناً أخرى حسب المواضيع^(٢٨). بيد أن الترتيب الزمني في حد ذاته يشير إشكالا، إذ يخضع إلى عملية انتقاء دقيقة أو قل عملية رقابة صارمة، فهو: «يكون في

الغالب محرفاً لواقع نفساني ماض هو ذلك الواقع الذي يستحضره النص متداخلاً لا ينتظمه سلك ظاهر»^(٢٩) خسة دائماً تدخل أو ثقب بحكم الذاكرة أو بحكم رغبا قوية في إخفاء ما لا تريد لحظة الكتابة إثباته، فكثيراً ما يعترف الكاتب بحدود ذاكرتهم^(٣٠)، وكثيراً أيضاً ما يشيرون إلى بعض الوقائع ثم ينقطعون ويفرقون في الصمت، شأن حنامينه مع إحدى أخواته وقد كانت عاهرة^(٣١)، وعندئذ يفرق السارد في التأملات أو وصف الخواطر، أو وصف الحياة العامة أو الخارجية، وهو في اعتقادنا ضرب من تغطية قصور الذاكرة أو الرقابة الذاتية. إن المعيش لا يروى كما حدث فعلاً بل كما يتذكره السارد لحظة زمن الكتابة. وبين الحدث المعيش ولحظة التذكر فاصل زمني كفيلاً وحده يصقل الحدث وتحريفه وتوجيهه ورميه في سلة النسيان أيضاً، ولا يبقى منه، في كثير من الأحيان، إلا جوانبه ومظاهره الخارجية. ولذلك، فإن كل سيرة ذاتية مشهمة من حيث هي أثر أدبي بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه، ولذلك تظل الحقيقة قضية رائفة.

٣-٢-٣-٣ لكن العلاقة الزمنية بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة تظل علاقة معقدة كثيرة الوجوه، فهي تتسم أحياناً بمحاولة التقريب بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة إلى حد التعايش^(٣٢)، فتتهادن الملحظتان ليندمج السارد في جمع شتات ماضيه، ولكن هذه العلاقة تنقطع في كثير من الأحيان، إذ تهيم لحظة الحاضر (لحظة زمن الكتابة) على زمن الذكرى، ليواجه السارد المؤلف قارئه على نحو:

إنني أفتح صفحة جديدة ومستقرؤون هذه الصفحة بكل ما فيها من حسن وقبح لأننى سأكون صادقاً، فالكتابة على صفحتي يقوم بها قدرى^(٣٣).

٣-٣-٣ تلك بعض الإشكالات الخاصة بالسيرة الذاتية بوصفها جنساً يسعى إلى أن تكون له بعض

«أكتب هذه المذكرات في حافلة جديدة مسبوخة»^(٤١)، أو «أسجل هذه المذكرات في أى وقت»^(٤٢).

إن إلحاح السارد على أهمية حضور المذكرات واضح في المتن، ولكن الكاتب من ناحية يشير في الهامش إلى أنه يكتب سيرة ذاتية، مما يجعلنا نعتقد أن مسألة الوعي بطبيعة الجنس غير واضحة لدى الكاتب، فلعل السيرة الذاتية والمذكرة هما شئ واحد في ذهن محمد شكرى وفى ذهن الكاتب العربى عموماً. ففي (رجع الصدى) تعامل محمد العروسى المطوى مع المذكرة من باب التضمين، وتعمد اللجوء إلى المقوفات للفصل بين مستوى السرد، مما يجعلنا نعتقد أن المسألة عنده ليست شكلية، إذ قد يكون الكاتب قد اقتبس هذه المقاطع من مذكراته الخاصة وعندئذ يطرأ أشكال تجاور الأجناس الأدبية المتقاربة في النص الواحد، ولكن المسألة تبدو لنا أصعب في (زمن الأخطاء)، إذ تتعلق بطبيعة النص المكتوب ذلك أن فصول الكتاب أثبت بالمذكرات المستقلة إذ أحياناً ينقطع التسلسل الحداثى بينها، إضافة إلى أنها لا تروى حدثاً خاصاً عاشه السارد، بل هي في الأغلب مزيج من الانطباعات والأحكام والوصف، وكلها متعلقة بالمظهر الخارجى للحياة، وتبدو الأفكار متقطعة فيصبح النص كأنه مجموعة من الخواطر المتراسة التي لا جامع بينها إلا السارد^(٤٣)، بل لقد جاءت بعض المقاطع السردية مؤرخة على نحو ١٩٦١/٩/٢٥ مقيى ستراول: «إن المرأة التي أعيش معها دائماً إذا لم تجعلى أعزف عن كل النساء فليست هي المرأة التي ينبغى لى أن أعيش معها» وبذلك يوهم السارد قراءه بأنه يسجل ملاحظاته وخواطره آنياً وليس استرجاعياً. وكذلك يبدو زمن التجربة ليس بعيداً بعداً كافياً عن زمن الكتابة. إن الفصل، إذن - في هذا الكتاب، بين المذكرات والسيرة الذاتية ليس سهلاً، وإن الحدود الفاصلة بين الجسدين لا تبدو واضحة، فكان شكرى في الجزء الثانى من عمله أراد أن يكتب سيرته الذاتية في شكل مذكرات.

الحدود التي تميزه، ولكنها مع ذلك لم تحسم في صلبه ببعض الأجناس السردية الأخرى.

٣-١ - من هذه الأجناس ما يكون مصدر لس في علاقته بالسيرة الذاتية وأبرزها المذكرات، إذ كثيراً ما استعملت المذكرات بمعنى السيرة الذاتية. ولعل عناوين مدونتنا في أغلبها تحيل على معنى المذكرة (بقايا صور، سنين الحب والسجن، رجوع الصدى) دون أن تذكرها لفظياً. وقد نبه الإنشائيون إلى ضرورة الاحتراز من العناوين، فمنذ القرن التاسع عشر ظهرت في أوروبا سير ذاتية بعنوان المذكرات^(٤٤)، ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات والسيرة الذاتية تظل إلى الآن زبئية، إذ لا يكفى تخصص المذكرة في تدوين الأحداث الصامة واقتصار السيرة الذاتية على التأريخ للحياة الخاصة لنضع حداً فاصلاً بين جنسين مختلفين^(٤٥)، وحتى في المدونة التي نحيل عليها تظل المذكرة حاضرة مصطلحاً وأسلوباً. فقد ذكر السارد في (رجع الصدى) هذا المصطلح: «وقد كتب الفتى فيما بعد في عز شبابه مذكرة قال فيها...»، ثم يورد المذكرة في ثلاثة عشر سطر^(٤٦)، وفي موضع آخر لا يذكر المصطلح ولكنه يورد مذكرة في صفحة ونصف الصفحة^(٤٧)، ويورد كذلك وثيقة في شكل مذكرة في عشرة أسطر^(٤٨). وعند التأمل في محتوى هذه المذكرات يدرك أن السارد في المذكرة الأولى يصف كيف دخل قاعة المدرسة وهو لا يزال في الكتاب، ويركز على وصف حجرة الدرس أكثر من تركيزه على تأثير الحدث في نفسه^(٤٩). وفي المثال الثانى تصف المذكرة أول يوم للفتى في المدرسة وهو يركز على طبيعة التعليم في المدرسة النظامية، مشيراً إلى أثر ذلك في نفسه، أما موضوع مذكرة المثال الثالث فهو يتعلق بمنحة القمفل التي كان يتمتع بها الفقراء من التونسيين، كما يذكر محمد شكرى المصطلح في (زمن الأخطاء) في مواضع كثيرة على النحو الآتى: «أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة في السمفونية التاسعة»^(٥٠)، أو:

نقرأ فى (سنين الحب والسجن) هذا المقطع:

«إننى الآن أكتب على مستويين من الزمن: زمن لحظات التذكر وأنا فى السجن عقب الضربة مباشرة عام ١٩٥٣ والزمن الحالى الذى أجلس فيه الآن إلى مكتبى عام ١٩٩٣، أرىعونا عاما بالكمال والتمام.. لا بأس إذن أن أحدث شيئا من الخلط.

إننى لا أكتب فقط تاريخ حياة، وإنما أيضا تاريخ عصر^(٤٤). هل يحسم هذا المقطع مسألة الجنس الأدبى الذى يتسمى إليه النص؟ لقد صيغ الفصل الأول فى شكل مذكرة: «أغسطس ١٩٥٣ والدنيا غروب. غروب يوم وغروب عصر لكنه أيضا ميلاد جديد لإنسان وميلاد جديد لعصر...». فالسارد لا يحدد نقطة البداية، شأن السيرة الذاتية التقليدية، وإنما يسجل حدثا معينا وهو الدخول إلى السجن، ومنه ينطلق فيما بعد ليذكر بقية الأحداث السابقة. ورغم هذه الملاحظة البسيطة، يمكن أن نقول إن (سنين الحب والسجن) بعيدة عن المذكرة وأسلوبها، رغم إقرار الكاتب أو السارد بأهمية الأحداث العامة فى كتابه.

٣-٢-٢- إن حضور المذكرات فى هذه النصوص التى تنسب إلى السيرة الذاتية حضور متفاوت القيمة، ولكنه ثابت ولا ينفى تجاور بعض الأجناس الأخرى وأهمها السيرة. إن السيرة بما أنها رغبة فى الانتصار على الموت هى يقين، ذلك أنها تعتقد أن حياة الإنسان يمكن أن تروى أو يمكن أن تسرجم إلى ألفاظ، وأن اللغة قادرة على خلق الحياة من جديد، إذ: «لما كانت الكلمات إذا كتبت رسمت فإن حياة الإنسان إذا دونت سلمت من الموت»^(٤٥)، فى حين تظل السيرة الذاتية غير قادرة على بلوغ الغاية تماما وعاجزة عن قول الكلمة الفصل، إذ تظل مفتوحة لا تنتهى بموت الشخصية. إن (كتاب التجليات)، مثال بليغ لتحديد العلاقة بين السيرة الذاتية والسيرة. يروى السارد فى هذا الكتاب ثلاث سير

هى سيرة أحمد الغيطانى وجمال عبدالناصر والحسين بن على، وكلها جاءت متقاطعة فيما بينها ومع السيرة الذاتية للكاتب جمال الغيطانى. بيد أن هذه السيرة جاءت فى حقيقة الأمر ناقصة، بل هى شذرات منتقاة تركز أساسا على الجوانب المثيرة والمؤثرة المتلائمة مع غائية النص الروائى برمته وأبعاده الإيديولوجية، ثم إنها ليست متساوية من حيث المساحة النصية والوظائف السردية؛ فسيرة الأب تفوق السيرتين الأخرتين، وسيرة جمال عبدالناصر تكاد تقتصر على بعض الوظائف السردية القليلة، ثم إن هذه السير ليست مرتبة ترتيبا زمنيا دقيقا، ولا تعنى بتفاصيل حياة الشخصية وإنما بالأحداث المثيرة التى تحمل دلالة فكرية محددة. وقد برز السارد غياب الترتيب الزمنى الدقيق بمفهوم المكافحة الذى يتجاوز الأبعاد الزمنية، ثم فوق هذا كله جاءت السيرة مهشمة؛ إذ لا تعرض عرضا قاطما على الاسترمال بل تقدم المادة الحياتية التى عاشها أصحابها متقاطعة فيما بينها ومتقاطعة مع السيرة الذاتية للسارد وكلها متقاطعة مع الرحلة إلى العالم الآخر، وبالتالي تخضع طريقة العرض إلى التقنية الروائية بدرجة أساسية. وأحيانا يتعمد السارد الخلط بين هذه السير فيظهر أحمد الغيطانى فى صورة عبد الناصر وعبد الناصر فى صورة الحسين بن على والعكس أيضا صريح^(٤٦)، إضافة إلى ذلك كله لاتخضع السيرة الذاتية لطريقة الاسترجاع، إذ تعرض فى شكل ومضات متقطعة ومتقاطعة مع المستويات السردية الأخرى، فيتحدث السارد عن علاقته بأبيه ثم يرى ذاته فى رحم أمه ثم يتحدث عن شبابه ليعود فيما بعد إلى طفولته، كما أن الأحداث لاتملك مصداقا ثابتا؛ فقصص السارد مع لور هى قصة خيالية عاشها فى «النشأة الأولى».

إن الجمع، إذن، بين هذه السير والسيرة الذاتية لايرمى إلى الغاية التقليدية، إذ لاتعتقد أن الكاتب يريد

جزم كاتب السيرة الذاتية بصدقه وعزمه على قول الحقيقة. يقول ف لوجون:

لئن كان من حقنا أن نطالب كاتب السيرة الذاتية بنية الصدق فإنه علينا أن نغفل عما تتطوى عليه نية الصدق من تقابل ضمنى بين الصدق والاختراع.

ولكن هل للسيرة الذاتية العربية ميثاق؟ إن أشهر النصوص التي اعتمدناها تحمل موائيق مزيفة أو خائنة لتوثيقها، فالكتب الثلاثة التي صاغ فيها حنا مينه حكاية حياته الشخصية (بقايا صور، المستنقع، القطاف) تحمل على غلافها الخارجى عبارة «رواية»، وكتاب (زمن الأخطاء) يحمل ميثاقاً روائياً، فى حين يحمل غلاف (الخبز الحافى) - وهو الجزء الأول من قصة حياة محمد شكرى - عبارة «سيرة ذاتية روائية». لاشك أننا نعثر أحياناً على ما يشبه الميثاق الضمنى، فقد جاء فى (الخبز الحافى) هذا القول:

ها أنا أعود لأجوس كالسائر ناثماً، عبر الأثرة والذكريات عبر ماخططته عن حياتى الماضية، الحاضرة، كلمات واستيهامات وندوب لا يلسمها القول.. مثل هذه الصفحات عن سيرتى الذاتية كتبته منذ عشر سنوات. قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتماً طريقها..^(٤٨).

لكن هذا التصريح داخل المتن يناقض الميثاق المرسوم على الصفحة التالية للغلاف الذى يعتبر الكتاب «سيرة ذاتية روائية» (١٩٣٥ - ١٩٥٦) فأى الميثاقين أصدق؟ إن النصوص التى اعتمدنا تميل - فى أغلبها - إلى خرق الميثاق السير ذاتى، بيد أن التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد قائم فى جل الأحيان؛ فحنا مينه يتحدث عن تصحيحه لسنة ولادته، ويعلم محمد شكرى عن اسمه مرات عديدة فى (زمن الأخطاء)^(٤٩)، ويصرح

أن يؤرخ للحسين بن على أو لجمال عبد الناصر، كما لايرمى إلى كتابة سيرته الذاتية، بل يسعى السارد إلى هدف فى يريد تحقيقه وهو إبراك العلاقة التقليدية بين الرواية والواقع، فـ (كتاب التجليات) يحوى أحداثاً واقعية إذ يذكر شخصيات ويروى وقائع لا أحد يشك فى صحتها، ولكنه أيضاً يحوى وقائع تتجمل فى الخيال إلى حد الغرابة، وفى ذلك إبراك للتشخيص التقليدى. ثم إن هذه السير جميعها فى النص بمثابة المستويات السردية المختلفة أو الطبقات السردية التى يقيم عليها الغيطانى بناء الفنى ليتحول (كتاب التجليات) إلى ضرب من الكتابة الجديدة الهادفة إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، فتتقاطع الرواية مع السيرة والسيرة الذاتية، وتتقاطع الشعر مع النثر، والواقعى مع العجيب، من أجل تأسيس كتابة نصية شاملة.

٣-٣-٣ إن القص السير ذاتى وريث القص الروائى والسيرة الذاتية هى سيلة الرواية. ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة؛ أهمها طريقة التضمين والسرد بضمير المتكلم والحوار، ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجعل الروايات نقرأ كما لو كانت سيرة ذاتية، خاصة تلك التى تستعمل ضمير المتكلم^(٤٧). إن الميثاق السردى فى علاقته بالرواية يثير إشكالا، إذ يتوقع القارئ العادى أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقة والرواية الخيال، والواقع أن السيرة الذاتية تظهر فى لبوس الحقيقة والرواية فى لبوس الخيال؛ إذ كيف لنا أن ننجز أن مقالته حنا مينه عن نفسه وعائلته صحيح؟ وكذلك الشأن بالنسبة إلى محمد العروسي المطوى ومحمد شكرى وعبد الله الطوشي وجمال الغيطانى. وقد يصح النقيض كذلك، فقد يتحدث روائى كذلك عن أحداث حقيقية فى رواية يكتبها، فالمسألة فى النهاية مسألة أسلوب يتعلق أساساً بكيفية تقديم المادة السردية وما الميثاق الروائى فى النهاية إن لم يكن مجرد

كذلك جمال النبطاني باسمه في فاتحة الكتاب: «صاح بي الهاتف الحقتي يا جمال...». ومع ذلك، فنحن نعتقد أن خرق الميثاق في أغلب الأحيان يكون دون قصد، فلا نعتقد أن هؤلاء الكتاب ملمون بكل هذه الشروط الفنية التي يسعى الإنشائيون إلى تحديدها، بل هي كتابة أميل إلى الفطرة وتذهب أحيانا مذهب الرواية دون وعي عميق بشروط الجنس ومتطلباته، إننا أمكن لنا الحديث عن جنس محدد، بيد أن الأمر مغاير في (كتاب التجليات)، إذ يبدو لنا الخرق مقصودا، ذلك أن التعبير المعجائبي يبتل الميثاق ويلغيه، وبالتالي يرتضى الكاتب في لعبة سردية معقدة تتداخل معها الأجناس الأدبية والأساليب الفنية.

إن ما يميز السيرة الذاتية اعتناؤها بوصف الحياة الخاصة للشخصية وفي حين تختفي الرواية بوصف العالم الخارجي أيضا. إن النصوص الأدبية الحديثة التي تنتسب إلى السيرة الذاتية زاجت بين الوصف الذاتي والوصف الخارجي، وفي كثير من الأحيان تتحول هذه النصوص - في جانب منها - إلى ما يشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية. فقد أظن حنا مينه في وصف الحالة الاجتماعية في الريف السوري زمن الإقطاع في الجزئين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك في وصف الحياة العمالية ونشأة الحركة الثقافية في المدن في الجزء الثاني. وقد ركز محمد العروسي المطوى في (رجع الصدى) على وصف العادات والتقاليد السائدة في الجنوب التونسي في النصف الأول من هذا القرن على حساب حياته الخاصة. كما ركز عبد الله الطوشي على رسم ملامح اليسار المصري وانشقاقاته الداخلية وأخطائه السياسية ومواقفه من الأحداث الوطنية التي عاشتها مصر نهاية الخمسينيات وطيلة ستينيات هذا القرن في كتابه (سنين الحب والسجن). ويمكن كذلك أن نعتبر ثنائية محمد شكري وثيقة اجتماعية تعكس لنا الواقع الاجتماعي الرديء في شمال المغرب الأقصى،

ولكن العناية بوصف مظاهر الحياة الخارجية لا تنطفي بصورة شاملة البعد الذاتي البحث لكتابة السيرة الذاتية. ولكن التقاطع بين السيرة الذاتية والرواية يظل قائما إذ ثمة ظواهر فنية أخرى وظفتها النصوص التي اعتمدناها فالبناء الفني في كتاب (سنين الحب والسجن) لعبد الله الطوشي قائم أساسا على التضمين، فالفصل الأخير الذي يحمل عنوان: «ويبقى الحب في انتظارنا» يعتبر امتدادا للفصل الأول: «وكان السجن في انتظارنا». وبقية الفصول: (كيف عرفها - أغاني الحب المطارد - مغامرة مع سارق البنك الأهلي - مرثية للاتحاد السوفياتي...) هي بمثابة الفصول المضمنة في هذا الفصل أو في هذا المقطع السردى الطويل. ومبدأ التضمين يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذي هو قوام السيرة الذاتية كما يؤكد الإنشائية الحديثة. كذلك يكثر الاستباق والتأجيل أحيانا في السيرة الذاتية لحنا مينه كقول السارد يستبق الأحداث مثلا:

«وستمضي عشرون عاما أو يزيد وذات صباح في مدينة بيروت بينما أسير مع الأم في أحد الأحياء الثرية سنرى فلاحا من قرى اللاذقية قد أودع طفلة للخدمة في أحد البيوت»^(٥٠)

وكقوله أيضا موجلا بعض الأحداث «كانت الأم قد أخفت عنا ما جرى لها في بيت المختار بعد سنوات ستقصه بالمشاعر الحزينة ذاتها غير أنها تلك الليلة كتمته»^(٥١).

كما يتعدد أحيانا السارد بشأن الكتابة الروائية، فالسارد (حنا مينه) في ثلاثيته، يترك أحيانا المجال لسارد من درجة ثانية وهو في الأغلب يكون الأم أو الأب، وتأتي هذه المقاطع السردية من الدرجة الثانية مضمنة^(٥٢)، كما يلتجئ أحيانا كثيرة أيضا إلى الاختزال وتلخيص الأحداث التي يرى أنها ليست مهمة ولا تستحق العناية بتفاصيلها^(٥٣).

وفوق هذا كله، تأخذ السيرة الذاتية من الرواية بعضا من جنوحها إلى الخيال في نقل الوقائع، تخرق المنظور

هذه النصوص سير ذاتية؟ أم سير ذاتية مروية، أم روايات سير ذاتية، أم روايات أم مذكرات؟ فباستثناء أن هؤلاء الكتاب يسردون أفلاماً ويصفون أحاسيس يعتقدون أنها تتعلق بحياتهم الشخصية، فإن أسلوب السرد عندهم يتخذ أشكالاً مختلفة وطرقاً متنوعة، فهل قدر السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث أنها كتابة بلا أسلوب؟

والحقيقة أنه إذا رما التصنيف والتقويم فلن نجد في المدونة العربية الحديثة مثلاً أقرب إلى النمذجة والنقاء يمكن أن يكون تجسيدا لأسلوب السيرة الذاتية سوى كتاب من نصوص التأسيس وهو (حياتي) لأحمد أمين. لقد كان الميثاق في هذا الكتاب صريحاً واضحاً، إذ يعلن المؤلف على غلاف كتابه أنه يروي لنا قصة حياته، وجاء المتن وقفاً للميثاق إذ سعى عموماً إلى رسم ملامح هذه الحياة، رغم الملاحظات النقدية التي أبدتها في المنصر الأول من هذا التحليل.

٤-٢- يبد أن أشهر كتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - وطه حسين أحدهم - هم من كتاب فن القص، لهم بأسلوب الحكى دراية عميقة وتجربة ثرية، في حين لم يكن أحمد أمين روائياً ولا قصاصاً، ولذلك تنوعت الأساليب لديهم وتشابكت وهتكت الحواجز والحدود، ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقطاعاً عن كتابة الرواية بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الروائي^(٥٦)، ولذلك فهى في اعتقادنا لم تكسب لعجز في الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت أيضاً تنوعاً داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحسناً عن أساليب حكاية جديدة، إذ لا يمكن مثلاً أن نفصل عن الصلة للمتبادلة بين سيرة حاتميه الذاتية وأعماله الروائية الأخرى^(٥٧). ولذلك، فقد تعامل الكتاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شيء يرفض القيود ويتيح لنفسه من الحرية وخوض مغامرة الكتابة ما يتيح كل كتابة إبداعية لنفسها.

مع ذلك، فإن مسألة التجنيس من مهام الناقد الباحث أولاً وأخيراً، وهو لاشك عندما يتعرض إلى مثل

التقليدى للصدق. ولعل أبلغ مثال فى هذا السياق ما ورد فى (زمن الأخطاء)، إذ يورد محمد شكرى ما قاله المستشرق الألماني نوتاهارا وهو يترجم له سيرته الذاتية بعدما أخذه لزيارة بعض الأماكن التى جرى فيها بعض الأحداث: «فى كتابك تصف هذا الصهرج وما حوله، بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلاً»، فيجيب كاتب السيرة:

«هذه هى مهمة الفن أن تجمل الحياة حتى فى أقبح صورها. إن هذا الصهرج انطبع فى ذهن طفولتى جميلاً ولا بد لى من أن أستعيدة بنفس الانطباع حتى ولو كان يركة من وحل، ثم إنى كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً عندما وصفته»^(٥٨).

إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث - بهذا المعنى - هى حياة شخصية مجملة، أى يمنحها الخيال من الوهم والإيهام ما يمنحه للرواية فى حد ذاتها. تقول إحدى شخصيات (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمى:

دعنى أتوقع أن تلك الشجرة مازالت هناك؛ وأنها تعطى تينا كل سنة وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الرزاق الضيق مازال يؤدى إلى أماكن أعرفها..^(٥٩).

٤-١- وإذا جمعنا عندئذ كل هذه الملاحظات يتساءل المرء: ماذابقى من السيرة الذاتية فى هذه النصوص التى أشرنا إليها؟ وإذا أردنا التعميم تتساءل كذلك: هل للسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث خصائص مشتركة وأسلوب محدد؟ والجواب الذى يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى يتمثل فى أنه يصعب الحديث عن جنس مخصوص نقى يضمن لنا حدوداً واضحة جليلة فى علاقته ببقية الأجناس السردية التى تجمع بينها وشائج قرى. والمواثيق العلنية التى يلتجأ إليها الكتاب، أو ناشرو كتبهم لا تؤكد فقط اضطراباً فى مستوى المصطلح، بل فى مستوى المفهوم الأدبى، فهل

هذه النصوص ويريد أن يتجاوز الحيرة التي تبعثها في نفسه، يجد نفسه بين أمرين:

إما أن يسم بحثه بضرب من المرونة قد لا يقبلها من يروم الصرامة والدقة، وعندئذ نقول إن السيرة الذاتية في الأدب العربى الحديث لم تتحقق باعتبارها جنساً قائماً بذاته، رسم معالم حدوده الفاصلة، بل هو شكل أدبى يصدد التشكل، لكنه لا يزال يستعير بقوة مقوماته الفنية من الأجناس السردية القرية منه، ولا سيما الرواية التي تظل صلاتها به فريدة من نوعها على حد عبارة جورج مساي^(٥٨). ولكن هل نحن على يقين أن السيرة الذاتية تستطيع الانفلات من أثر الرواية يوماً ما؟ وعندئذ ألا يكون قدر هذا الشكل الأدبى أن يكون شكلاً تأليغياً يأخذ بكل الأساليب الحكائية المتاحة، ولا يميزه عنها إلا بعض المفاهيم الأساسية التي لا علاقة لها بالأسلوب ولكنها تتصل ببعض المفاهيم، كمفهومى الميثاق السردى والتطابق اللذين يجب أن نتعامل معهما بضرب من المرونة، فيكفى أن يقر الكاتب بشكل من الأشكال أنه يروى قصة حياته في كتابه، ويكفى أن نفهم أن السارد المتحدث هو الشخصية الموضوع وهما معا الكاتب الذى يضع كتابه بين قرائه ليروى لهم سيرته الذاتية، وعندئذ سنفتتح أن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ثرية بأساليبها وأشكالها التعبيرية، لانخضع إلى نمط محدد ولكنها تبطن قدرة إبداعية فائقة لا أحد ينكر أهميتها، وأن لا سبيل للحديث عن نقاوة هذا الجنس الحديث وعن نمذجته، فما بين كتاب (الأيام) و (زمن الأخطاء) و (حياتى) و (بقايا صور) من التباين والاختلاف يفوق ما يجمع بينهم جميعاً.

أما الافتراض الثانى، فهو افتراض الصرامة العلمية الذى يرى أن الأشكال السردية التي تتعامل مع سيرة شخص متميزة أسلوباً، وبالتالى فهي أجناس أدبية قد تشكلت. وعلى هذا الأساس اقترح بعض الإنشائيين سلماً للأجناس السردية الحديثة رقعتهما العليا الرواية ورقعتهما الدنيا السيرة الذاتية، وبين الرقعتين وحسب

التدرج الروايات الشخصية التي تقوم على شخصية رئيسية هي صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، ثم الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ثم السيرة الذاتية الروائية وهي - خلافاً للرواية السيرة الذاتية - لا تنسب إلى الرواية وإنما تنسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابهها لا محالة قسط من الخيال كبير^(٥٩). وعندئذ، سنجد نصوص مدونتنا تتأرجح بين جنسين هما رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية، ولا يبقى من السيرة الذاتية النقية - إن وجدت! - شيء، فيمكن أن تنسب إلى رواية السيرة الذاتية نصوص مثل (رجع الصدى) ، و (كتاب التجليات) و (سنين الحب والسجن)، وإلى السيرة الذاتية الروائية نصوص كتلائية حنانيه وثناية محمد شكرى.

٥ - خاتمة

إن تعامل المبدع العربى الحديث مع السيرة الذاتية يتجاوز المفهوم التقليدى لهذا الشكل من الكتابة الذى ترسب لدى نقاد الأدب وقرائه عامة، ولعل (كتاب التجليات) يعد أبغ مثال يمكن أن نستشهد به فى هذا السياق. ذلك أن السيرة الذاتية فى هذا الكتاب أصبحت أسلوباً توليدياً يساهم فى انتشار نص يتجاوزوه ويحويه، ولكن هذه الصورة الجديدة للتعامل مع السيرة الذاتية هي مجرد وجه من وجوه إشكالية؛ ذلك أن الكتابة فيه - رغم ندرتها - فى تمام مستمر، إذ تعددت النصوص وتنوعت. ومن الصعب، تبعاً لذلك، الوقوف على قوانين غير واضحة تحدد أدبية هذا الجنس الذى يصر الإنشائيون على أنه لا يزال يصدد التشكل، ومع ذلك فنحن نعتقد أن الإشكالات لا يمكن تجاوزه إلا إذا أقررنا بكبح جماح الدجمالية والصرامة نحو تصور مرن استقرائى يراعى النصوص ويحترم حرمتها، وعندئذ يمكن الاكتفاء بمبدأين أساسيين كافيين للتسليم بمشروعية الجنس وهما مبدأ التطابق بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف = السارد = الشخصية والميثاق السردى ذاتى ، حتى وإن كانا ضمنيّين، ونقر عندئذ أنه من الصعب أن نتحدث من

أشرفنا إليها. ولذلك، يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ليست نقية خالصة، بل هي بلا أسلوب خاص. وهل يوجد جنس سردي نقي خالص؟

في كتاب جلال عرفتهم الذي نشرته سلسلة كتاب الهلال في أكتوبر الماضي.

(١٥) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٧ ١٩٧١ .

(١٦) يقول محمد أمين: «كنت أصغر ذاكرتي لأستقطر منها ما اخترته منذ أيام طقوتني إلى شيخوختي، وكلما ذكرت حادثة دونتها في إلهجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممتها إلى كراستي اليومية، ثم عدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ من غير تصنع ولا تأني». حياتي، ص ٥ .

(١٧) حياتي، ص ٦٦ .

(١٨) نصوص المدونة هي: بقايا صورة المستقيم، القطاف لحناصته، صين الحب والسجن لعبد الله الطوشي الخبز الخافي وزمن الأخطاء لمحمد شكري، رجوع الصدي لمحمد العروسي الطوي، كتاب التجليات لجمال النبطاني.

(١٩) يقول محمد العروسي الطوي مثلاً: «ورغم ذلك فإنه لايفتا يعيد ويعيد فيشعر بجلالة الذكرى ولذة الاستحضار» رجوع الصدي في ٧٦، ويقول عبدالله الطوشي: «إن الدعشة السعيدة مازالت تأخذني حين أسترجع تلك اللحظة التي أرسلت بها إلى الأقدار» صين الحب والسجن، ص ١٨ .

(٢٠) يقول حناصته على سبيل المثال: «كلنا يبحث عن شمس مشرقة أطلألمها من داخلي وهي تقيض عليها من خارجها والنتيجة واحدة، كلانا له شمس» القطاف ٢٣٣ .

(٢١) يقول: «كيف أجرو وأكتب وأنشر مثل هذا الآن عن الرمز الباقي، عبدالناصر العظيم!» ص ٩٨ .

(٢٢) كتاب التجليات، ص ٥٧٦ .

(٢٣) على حد عبارة جورج ماي. انظر: السيرة الذاتية.

(٢٤) «هذا أصلي يجلس إلى أبيه، أي أبي..» ص ٥٦٦ .

(٢٥) «أكتب بعض الفصول من هذه السيرة الذاتية عام تسعين» زمن الأخطاء ص ١١٨ : «جاءني لا أبالي بها لأنها نافذة، لا جنس دون طقوس، أكتب هذه المذكرات في حانة جديدة بمسوخة..» ص ٢١١ .

خلال المدونة العربية برمتها عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية، فهي تتخذ شكل الرسم الذاتي حيناً، وتوظف أسلوب المذكرة حيناً آخر، وتستعير جل تقنيات الرواية في أغلب الأحيان، إلى غير ذلك من المسائل التي

هوامش:

Jeam Starobinski, le style l'autobiographie, de(١) paris Gallimard, 1970 p. 84.

عن جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب التونسيين محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، ١٩٩٢ .

(٢) انظر: مدخل إلى جامع النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

(3) Le pacte autobio graphique, ed sewl pas 1875

(٤) انظر: فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي،

تعريب وتقديم عمر حلمي، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤،

كتاب في ١٠٦ صفحات. وهو في الحقيقة تعريب الفصلين

من كتاب ف. لوجون المذكور سابقاً وهما: الميثاق السجور

ذاتي والسيرة الذاتية والتاريخ الأدبي.

(٥) لقد أعاد ف. لوجون النظر في أطروحته المتعلقة بالسيرة

الذاتية في كتابه أنا أيضاً. Moi aussi شوق صدرته ١٩٨٦ .

(٦) عربي بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢ - ١٩٧٣ l'autobiogra

phie P.U.F .

(٧) السيرة الذاتية، الطيمة العربية ص ١٥ .

(٨) اعتمد المؤلف مدونة تتمثل في مائة نص يمكن أن تسب إلى

السيرة الذاتية.

(٩) كتاب الأيام. ١٩٢٩ .

(١٠) عبدالحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار

المعارف، القاهرة، ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

(١١) انظر: أنا، دار الهلال، ص ٩ .

(١٢) أنا دار الهلال.

(١٣) اقرأ المقدمة التي وضعها طاهر الطناحي للكتاب.

(١٤) كان هذا الحديث في أواخر سنة ١٩٤٦ وقد كتب لمجلة

الهلال قبل ذلك المقالين التاليين «بعد الأربعين» و«حي

الخمسين» فرايت أن هذين الفصلين هما من فصول الجانب

الأول، فاعتزمت أن أكتبه في الهلال سائر فصول هذا

الجانب إلى نهايته، ثم أجمعه له في كتاب منفرد كما فعلت

- (٢٦) بقايا صور، ص ٢٩٥ .
- (٢٧) ينقسم حنا منه سيرته الذاتية إلى ثلاث مراحل زمنية، في الجزء الأول يسرد حياة الطفل السارد من الثالثة إلى الثامنة، وفي الجزء الثاني من الثامنة إلى الثالثة عشرة، وفي الجزء الثالث من الثالثة عشرة إلى السادسة عشرة. كذلك يرتب محمد شكرى سيرته الذاتية وفق مرحلتين أساسيتين: ففي الجزء الأول يتسلسل عن حياته منذ الطفولة الأولى إلى العشرين من عمره، وفي الجزء الثاني يتحدث عن حياته بعد العشرين (١٩٥٢ - ١٩٧٤).
- (٢٨) يوب محمد العروسي المطوى سيرته الذاتية وفق مجموعة من الفصول تحمل العناوين التالية: يوم القرة - في حضرة الأسمر - عتري سيدى بوليانه، سى عمر والعزم عبدالكريم..
- (٢٩) جورج مائى، السيرة الذاتية، ص ٨١ .
- (٣٠) يقول محمد العروسي المطوى: «ومرة أخرى تقيم مسيرة الذكريات فلا يستعيد منها إلا وقوف أمه على رأسه عند الفيش..» رجع الصدى ص ٢٥ .
- (٣١) يقول حنامينه: «كنت أعرف حكاية هذه الأخت، لقد اتفقنا دون اتفاق أن نذكرها، ألفنا أن نرى الأم بكى عليها، كانت تذكرها دائما، لكننا نحن الأولاد وكان سرما علينا أن نقول شيئا. بقايا صور ص ١٠٩ .
- (٣٢) يقول حنامينه «لكن تلك الدار التي هدمت تتراعى لى كبقايا حلم، كانت بدء وعسى بالوجود الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية، بقايا صور ص ٥٦ .
- (٣٣) بقايا صور ص ٢٣٥ .
- (٣٤) انظر: جورج مائى ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (٣٥) يقول جورج مائى: «لما كانت السيرة الذاتية سلبية المذكرات فإني لم تحظ فى الواقع إلا باستقلال ذاتى هش لا يملئ الاستقلال الذى حظى بها أسماؤه .
- (٣٦) رجع الصدى، ص ٥١ .
- (٣٧) يقول السارد: «وحكى الفتى عن نفسه وعن بعض ما انطبع فى ذهنه حول أول يوم له بالمدرسة» ص ٦٠ / ٦٣ .
- (٣٨) انظر رجع الصدى ص ٧٠ .
- (٣٩) يقول: «كنت مدهوشا بما رأيته من نظام وثيق، غرفة فسحة منيرة تزدان بجانباها المنحصة بمعلقات بدنية فيها كتابات لم أستطع قرائتها» ص ٥١ .
- (٤٠) زمن الأخطاء، ص ٢٠١ .
- (٤١) السابق، ص ٢١١ .
- (٤٢) نفسه، ص ٢٢٧ .
- (٤٣) يمكن مثلا أن نقرأ هذا المثال: «لا ينبغي لى أن أكون حوث يوجد الصيف، إنه يفتنى وقلما يهجنى، لا أكاد أبيض فيه على فكرة حتى أودع وتبخر مثل الندى المشحون فى سواد الليل، كانت لى فيه، فى عز شبابه، بعض المرابا والمباهج، من اللطف أن لى رمل البحر الطرى لا رمل الصحراء الجافة»، وجدته جالسا حزينا فى رحبة مقهى سانتيرال، يادرنى.. أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة» ص ٢٠ .
- (٤٤) منين الحب والسجن، ص ٧٩ .
- (٤٥) جورج مائى، السيرة الذاتية، ص ١٦٨ .
- (٤٦) يقول السارد: «رأيت ملامح أبى فى جسم عبدالناصر، يرتدى طربوشا أحمر وجليلها أخضر من الصوف، هو أبى وهو عبدالناصر لكن حضورهما لا ينتمى إلى العالم المألوف.. كتاب التجليات ص ١١٢ .
- (٤٧) يمكن أن تتأمل الأمثلة التالية: الأرض لمبيد الرحمن الشرقاوى، الشمس فى يوم غائم لحنامينه، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.
- (٤٨) انظر الحلقى، ص ٧ .
- (٤٩) زمن الأخطاء، ص ١٨، ص ١١٧ .
- (٥٠) بقايا صور، ص ١٣٧ .
- (٥١) السابق، ص ١٢٧ .
- (٥٢) هكذا يبدأ المقطع المضمن الذى ترويه الأم: «كان خالد يابنى رجلا بين الرجال مرحا كريما وشجاعا كما فى الحكايات»، بقايا صور ص ٢٠٣ .
- (٥٣) وعلى نحو لا أدري كيف تعرف الوالد على هذا الإقطاعى ولا من قاده إليه، ولكننى من التجربة التى ستميشها العائلة ومن الوضع الذى منجد أنفسنا فيه وكذلك من الذكريات والأقوال سأعرف أن الوالد عقد صفقة خاسرة معه، بقايا صور، ص ٢٠٣ .
- (٥٤) زمن الأخطاء، ص ٩٤ .
- (٥٥) فأكورة الجسد، دار الآداب ١٩٩٤، ص ١٣٤ .
- (٥٦) على عكس ما يراه جورج مائى الذى يرى أن كتابة السيرة الذاتية فى أوروبا هى أحيانا كثيرة تنوع لا انقطاع عن كتابة (٥٧) أنظر كتابها حنامينة كتاب الكفاح والفرح دار الآداب، ١٩٩٣ .
- (٥٧) السير الذاتية ص ٢٠٧ .
- (٥٨) نفسه، ص ٢٠٢ .

النص السردي وتفعيل القراءة

حاتم عبد العظيم*

١ - بين القراءة والتلقي:

لا تخرج النصوص من سبائها، سواء في التاريخ أو في اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذي تنتمي إليه. واضح، إذن، أن مفهوم القراءة الذي سوف أسمى إلى معانيته يرتبط بإمكانات النص وحيله التي هي وسيلة القارئ وأداته لإتجاز القراءة، وذلك خلافاً لما يراه أيزر Wolfgang Iser، خاصة في الثلث الأخير من قوله: «لا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالي، دراسته من خلال عيني القارئ»^(١)، ذلك أن القارئ الذي يقول به هو القارئ الضمني Implied Reader وهو مكون نصي ليس بوسع القارئ الفعلي Actual Reader أن يكونه إلا بطريق

المصادفة، ولأن القارئ الفعلي متنوع كما هو متباين في قراءته من قارئ إلى آخر، ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية)، فلن يكون ذلك القارئ الفعلي أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمني الذي هو محض تصورات يصعب تفعيلها.

وقبل الخوض في تنفيذ مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ، أود أن أشير - أولاً - إلى أنني سوف أستخدم مصطلح سردي Narrative بوصفه نمطاً للنص حتى لا أقع في التعميم المفرط لمصطلح النص Text، وأن أشير - ثانياً - إلى أن القارئ الذي سوف أقصده - محدداً موقفه المفهمي من المصطلحات التي اتخذت من كلمة القارئ تأسيساً لها - لن يكون بعيداً عن حقل المصطلح الدائر في أثنى عزم السرد Narratology، بل لابد أن يكون ذا دراية كاملة - قدر الإمكان - بمكونات النص السردي، عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة في الخطاب، ومن ثم

* كلية أداب بنى سويف، جامعة القاهرة.

الحواس. أما وإن كانت قراءة العمل السردى تستدعى الحواس - كالسمع والشم واللمس... إلخ - فإن ذلك الاستدعاء لا يكون إلا على المستوى التخيلي، وذلك التخييل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول المكونة لذلك النص.

وأقول إنها إشكالات قراءة، لأن مصطلح التلقى Reception إلى أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات التي تنتمي إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجى للنص وللقارئ معاً، مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل Reaction، وغير ذلك من مصطلحات تنتمي - فى أحيان أخرى - إلى النماذج التواصلية كالمرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال، وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشديد معنى النص.

وهى، أخيراً، إشكالات قراءة، لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصوص المكتوبة فقط، بل تجاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المطروح للنقاش هو إشكالات القراءة، فإن هذه الورقة تسمى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزاً كتابياً للنص لا بوصفه بديلاً للقارئ الفعلى - كما ترى شلوميت كتمان^(٢) - بل بوصفه تفعيلًا لعملية القراءة التي يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص^(٣)؛ وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد، عبر لحظات تاريخية متباعدة، بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية، سواء كانت قديمة أو حديثة أو راهنة دون إغفال ذلك الدور الرقائى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً، أشير إلى أن هذه الدراسة تدنن بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكينز Jane Tompkins^(٤) فيما تراه من أن نظرية التلقى، وكذلك نقد استجابة القارئ، لم تأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافاً ملموساً عن ذلك الفهم الشكلي والبنوي لتحليل النصوص، كما تدنن بجدارية إلى كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl^(٥) صاحب كتاب

تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً فى ذاكرة القراء المتخصصين.

واضح - أيضاً - من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى، انكاء على هذا الفهم السابق، لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية تبعد عن حيز الفهم العملى، ومن ثم فلن تسقط فى هوة التأملات الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التي حاولت مقارنة النص الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدي دون إسماك أو تلمس فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذلك، كما هو واضح من أنواع القارئ التي نص عليها هذا التوجه، مثل القارئ المجرّد أو القارئ المثالي أو القارئ الخبير أو القارئ السوبر (المتفوق)... إلخ. لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism، وكذلك نظرية التلقى Reception Theory دون الخوض فى تفاصيل كل على حدة، كما سأعرض - سريعاً - لأنواع القارئ التي نص عليها هذا التوجه النقدي لأختتم كلامي بموقف ضد هذا التوجه النقدي انتماء إلى مفهوم التحليل النقدي الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشديد المعنى، وتديعاً لمفهوم القارئ المتخصص الذى أقول به. ومن ثم، يكتسب سؤال مثل: أهى إشكالات قراءة أم إشكالات تلقي؟ مشروعية الطرح - ربما من جديد - لتحديد زاوية النظر التي ستوجه فهمي لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة؛ لأن التلقى - فيما أرى - أوسع من أن يطلق بعمومه المفرد على النص السردى (الرواية - القصة) أو على التخييل السردى^(٦) Narrative Fiction - حسب شلوميت ريمون كتمان Shlomith Remmon Ke-nan لأنه لا يلتقي إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لمصحاته. تلك هى طريقة تلقى النص السردى؛ فلم أسمع - بعد - بنص سردى (رواية - قصة) يستعين بأدوات أنواع سردية كالفيلم أو البانتومايم أو الباليه، أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص السردى مازال يدور فى فلك الكتابة، وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة، لا بالسمع أو اللمس أو الشم، أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقي لهذه

فى فك شفرة مؤلفه. وكما طور النهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد، وصولاً إلى البنيوية التوليدية، تطورت الشكلية حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية (Post-Structuralism) حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز - مستمداً على علم النفس والفيغينومولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منها - على القارئ وعملية القراءة، وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعليين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية؛ ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه^(٨). لذلك، فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجمل من نشاط القارئ بؤرة اهتمامها، وهى الاتجاهات التى لقيت رواجاً فى السبعينيات. ثم أسئلة، إذن، يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها، أوجزتها روز سى مارفن Ross. C. Marfin، ييسر، فى مقدمة تحليل رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Cho-pin، بقولها:

يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبي تضاهي المعنى الذى يقصده النص المقروء؟ هل للعمل الأدبي معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه؟ ثم هل هناك استجابات يعتقد بها، وأخرى أكثر أهمية، وثالثة لا يعتد بها على الإطلاق؟^(٩).

على أنه نعمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى تدعو القارئ إلى ملئها عبر القراءة، وهى فجوات يقصدها النص إغراء للقارئ كي يستمر فى عملية القراءة وتشبيد المعنى. وسوف نقف عند مفهوم الفجوات ذلك فيما سيلي.

ولنقد استجابة القارئ أعلام لمل أبرزهم هو فولفجانج إيزر Wolfgang Iser الذى سعى إلى البحث عن التفاعل بين القارئ والنص، فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص

(القارئ فى النص)، وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المنون بـ (قراءة النصوص القصصية)، كما تدين إلى شلوميت ريمون كتمان صاحبة كتاب (التخييل السردى) (Narrative Fiction)^(١٠)، ثم أخيراً إلى روز - سى مارفن Ross. C. Marfin و باولا - ليه تريشر Paula A Treichler لما قدمته من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدي الخاص بنقد الاستجابة تطبيقاً على رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin^(١١).

٢ - نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ، ونظرية التلقى على السواء، هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشبيد معنى النص؛ ذلك المعنى الذى كان يتأسس - فيما سبق - على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقي (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانيات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى)؛ حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية، فيما لم يكن قد أعلن - وما كان ليحدث ذلك - عن موت القارئ الذى كان يظهر فى التحليل النقدي للنصوص الأدبية بين الفنية والأخرى، دون تركيز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك، وإن كان ذلك بتطويف نسبي لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى. على أنه من الجدير بالذكر أن أياً من التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية - أياً كان توجهها - إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة. فما التحليل النقدي إلا قراءة قارئ أو تعبير عن تلقى يمكن لذلك النص أو ذلك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبي على المرجع الخارجى للنص بما هو كائن اجتماعي، ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى - كرد فعل - على النص ذاته، محاولاً عزله عن مرجعه باحتفاله واشتغاله على إمكانيات التقنية القارة فيه، ليمود مصطلح الشعرية (البويطيقا) Poetics مرة أخرى إلى الحياة، معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصاً أدبياً؛ محاولاً كذلك الإطاحة بالنقد المتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص ؛ بوصفه تقريراً يشير إلى تعقيد الذات المبدعة. وكان معنى العمل الأدبي يكمن

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر تيري أن للنص الأدبي قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ^(١٤)، بما لا يبدع عملية إنجاز المعنى تسقط في هذا التجريب الذي ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية «غير السردية» لما تتسم به من إمكانات تجريدية تطلق الزمان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التي وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعلم - بالرغم من تناثرها - وجود خيط يصل بينها يرسم صورة - ربما - يشوبها التشوش الذي ينتفى بقراءة تسعى إلى تجليتها بغير شوائب.

وإذا كان أبرز قد ركز على تنوع استجابة القراء وأدأ معايير تبان الاستجابات المختلفة إلى أمور في النص وأمرور خاصة بالذات القارئة، فإن هولاند Norman Holland قد ركز في تحليله للاستجابة الناجمة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى؛ إذ يرى:

أن قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو؛ إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون منها النص^(١٥).

وهو في ذلك - أقصد هولاند - يشارك ستانلي فيش في مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاعات كل منهما.

أما كولر Johnathan Culler وهو من ينتمون إلى نظرية التلقى Reception Theory فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بإشعاده النسبي عن التوجه النفسي في تحليل استجابة القراء؛ حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التي يدركها القارئ، عبر التراكم المستمر الناتج من احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، مستخدماً في ذلك مصطلح المقترة الأدبية Literary Competence، أو ما يمكن أن نطلق عليه الثقافة الأدبية، حسب ترجمة السيد إبراهيم لها. وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلمام بجمللة الأعراف المحتاج إليها في تفسير النصوص الأدبية، وهي المعرفة التي ينطوي عليها القارئ المثالي مجسداً للتفكير البنوي حول هذه الثقافة^(١٦).

إن التركيز، إذن، في تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء؛ ومن

التي تؤثر على قراءتنا، مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة في فهم النص. إن أبرز يحاول بالرجوع إلى الفيزيولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات، ليحل محلها المحلل الأدبي والقارئ الضمني. ومن أعلام هذا الاتجاه أيضاً ستانلي فيش Stan Ley Fish، صاحب الأسلوبية العاطفية، Affective Stylistics التي عنتت بالاستجابات العاطفية أو الشعورية للقراء ومن ثم، كان فيش معنياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التي تجري في العقل أثناء عملية القراءة^(١٧).

ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لا يتحقق وجوده ومعناه إلا في عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية، جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة؛ فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبي للأفكار التي يطرحها المؤلف أو التي زرعه في النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيش^(١٨). وبذلك، يظل معنى العمل الأدبي موقوفاً على فعل القارئ أو على عمل القارئ في النص، حسب مارفن. فإذا ما سألتك أحد: ماذا تفعل؟ سوف تقول: أقرأ؛ فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفي مقال لأبرز عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها؟» يقول: إن المفسرين لا يفتكون شفرة القصيدة ولكن يصنعونها. ويعترف أيضاً بأن القارئ عندما يملأ الفراغات في السرد، فإنه صانع فاعل؛ إذ يقوم بملء ما هو ضائع في السرد. فالقراء والنصوص - معاً - يصنعون الأعمال الأدبية^(١٩)، ويؤكد ذلك ما أشار إليه السيد إبراهيم؛ إذ يرى أن أبرز:

يذهب إلى أن المعنى الذي يتكون على نحسو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول في عبارة له مشهورة كثيراً ما يقتبسها عنه النقاد: يحملك اثنان من الناس في سماء بعض الليالي، فبرهان النجوم نفسها، لكن أحدهما ربما رأى صورة محروث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم في النص الأدبي هي الشيء الثابت، أما الخطوط التي تصل بينها فهي الشيء المتغير^(٢٠).

لم تخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذى يمكن استخلاصه من النص، وهو المقابل فى النموذج الذى اقترحه جاب لتيفلت Jap Lintvelt للمؤلف المجرد أو المؤلف الضمنى أو التخيلي^(١٩)، ذلك القارئ لا يتعد عن أطر العمل الأدبي، فتارة تجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر Super Reader كما هو عند ريلانير، أو هو القارئ الخبير Informed، كما هو عند ستانلى فيش، أو هو القارئ المثالى Ideal Reder كما هو عند جونانان كولر، أو القارئ النموذجي Model Reader كما هو عند أمبرتو إيكو أو القارئ الضمنى Implied Reader كما هو عند بوث وشانمان ويرى.

وقد أخطأ البعض حين اعتبر المروى له Narratee عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ، لأن المروى له نمط تخيلى يقابل المروى Narrator. بينما يقابل المؤلف الضمنى، وهو أيضاً نمط تخيلى، القارئ الضمنى. ولا ينبغي أن نخلط بينهما؛ لأن كلا منهما - المروى له والقارئ الضمنى - يمثل مقتضى سرداً يقع فى مستوى يختلف عن المستوى الذى يقع فيه الآخر^(٢٠).

وإضافة مع شلوميت ريمون كنعان^(٢١)، أرى أن هذه الأنماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماماً: تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذى يقدمه النص بوصفه تمثيلاً كتابياً للقارئ الضمنى، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقى والمتجدد دائماً عبر اللحظات التاريخية التى تتجزئ فيها قراءات القراء للنص. على أن كل رؤية تتضمن فوارق ضمنية فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، ففي الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقى، وفي الطرف الثانى يوجد التشييد النظرى للقارئ الضمنى أو المشفر Encoded Reader.

لكن، إذا كان القارئ الفعلى أو الواقعي يمثل مجموعة من القراء الحاليين بالنسبة إلى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة إلى مستقبله، وإذا كان القارئ المجرد أو المثالى هو ذلك القارئ الذى لا يتحقق وجوده على أرض الواقع - حسب فهم السيد إبراهيم - بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعي أو تاريخي، وهو فى الآن نفسه قارئ

ثم فإن كولر لا يصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيداً عبر أسلوبيته العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريلانير الذى يقدم منهجاً ضيقاً^(٢٢) حيث قام بصلك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة، نشير إليها عند حديثنا عن القارئ. ولأن المجال هنا ليس مجال عرض، فسوف أختتم كلامي فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم أستطع حسمه العديد من النقاد؛ وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكينز والسيد إبراهيم بطرح إيجابتين: فبعض النقاد يحاول التفريق بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ، ويربط الاستجابة بنواح تملق بالنص، وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً، إلا أن من النقاد من لا يقبله، ويرى أن بين النظريتين استمرارية واطراداً، وأن الحدود بينهما غير فاصلة تماماً^(٢٣). على أنه يمكن التفريق - من وجهة نظري - لا من خلال وجود حدود فاصلة، ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توجهات أعلام مذهب الاتجاهين؛ الأول منهما نزوع ذاتي، والآخر يتسم بالموضوعية النسبية. يتضح ذلك إذا قمنا بتصنيف المساهمين فى الاتجاهين؛ حيث تجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ فى الاعتبار إمكانات النص الفنية: يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلاتش وستانلى فيش، بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارئه من خلال ما يحمله «النص» من مشيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التى لا تخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات. ولعل أهم رواد الفريق الثانى كولر وأنيو وبوس H. R. Jauss الذى ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء.

٣ - أنماط القارئ وموقف نقدي:

١ - ٣

تمددت نموت القارئ حسب اقتربها أو ابتعادها عن القارئ الفعلى Actual Reader، على أن أكثر هذه النموت

كما يدعون، فهم لم يفعلوا أكثر من تبني مبادئ المدرسة الشكلية تحت مسمى جديد^(٢٣) ولعل أظهر مثال على ذلك هو تلك القراءة التي قامت بها باولا إيه. تريشلر Paul A. Treichler^(٢٤).

إن الاختلاف الوحيد الذي يظهر في نقد استجابة القارئ يظهر في اللغة الاصطلاحية التي يستخدمها نقاد الاستجابة؛ فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسي لوصف حالاتهم متبينة من التفاعل الذهني عوض الاصطلاحات الشكلية^(٢٥). إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقاً من رؤيتهم التي تنطلق من شأن الأهمية واعتبارها فوق السياسة، وبعيداً عن كونه مؤثراً مباشراً على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التي يتركها الأدب على المتلقي على أنها استجابة فردية تختلف من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية انتفاء القيمة، وهو نزوع، كما أسلفنا، فلسفي تجلي وضوحاً في كتابات چاك دريدا وميشال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الاستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة للقراء، فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قراء من أنصاف المتعلمين، واقعين في شراكة مع علماء النفس واللغة والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين^(٢٦)، وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مشير لاستجابات لا تنشأ علماً يحيط بالإبداع الأدبي من حيث هو نتاج إنساني متميز؛ فراحوا يدعون القراء لوصف رد فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة، فبدلاً كأنهم يمدون للنقد الأدبي سمات كالتراجيع والماعطية والانطباعية، وهي سمات جعلت من الأدب في الماضي هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير في مسيرة النقد الأدبي نتيجة لما يبدو من قرب كتحول مفاجئ للمعنى من النص إلى القارئ، فلا يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان يمارس في السابق، مع اختلاف في المفردات المستخدمة في تحليلهم النقدي.. وبالرغم من ذلك، فلا يزال النص هو الوحدة الأولى في تكوين المعنى، ولا يزال المعنى ذاته هو

يفهم معنى النص ومغزاه فهماً تاماً صحيحاً متفقاً مع النص، أو فهماً لا يشوبه ما يشوب فهم القارئ الفعلي من نص وذاتية^(٢٧). إذا كان كل ذلك، فكيف يمكن، إذن، الإمساك بقراءة النص؟ وما حاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التي يملكها القارئ الضمني؟ فهل نحن في حاجة لتفعيل قراءة ذلك القارئ المثالي النموذجي؟ أم نحن في حاجة لتفعيل قراءة القارئ الواقعي أو الفعلي؟ وكيف يمكن تفعيلها في ظل تعددها وذاتيتها ونقصانها؟!

أظن أن تلك الأسئلة نصيب النظرية في العمق، مالم نحر البحث عن تلك القراءة الممكنة التي يستطيع إنجازها القارئ الواقعي المتميز القادر على القيام بعملية القراءة واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٣ - ٢

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقي، بتوجهات فكرية وفلسفية نعت من قبل الثقافة الغربية بما يسمى مابعد الحداثة Post - Modernism. وهي توجهات ساهم بالدرجة الأولى - في إنشائها ماحاق بذلك الغرب من تطورات اقتصادية وفلسفية، إن هي إلا نتاج للمراحل السابقة (الحداثة/ الرأسمالية)، ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ بمناهج أخرى مثل التفكيكية Deconstruction وعلم العلامات وغيرها من مناهج مابعد البنية Post - Structuralism؛ لذلك، أردت أن أتبه إلى أهمية مراجعتها في إطار ما نحيا فيه من طور حضاري، بما يؤدي إلى تمثل علمي مسؤول لا يبهز بحس المودة. على أن مثل هذه المراجعة لن تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى، ثم تعرف الموقف النقدي منها لاحتواء المشهد كاملاً. لذلك، سوف أورد بعض الملاحظات التي أشار إليها غير باحث تمثل تحفظات لا يستهان بها، وربما تؤدي إلى الالتفات عن هذا التوجه المعنى بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية.

تذهب جين تومبكينز Jane P. Tompkins إلى القول بأن النظرة المدققة في نظريات نقد استجابة القارئ، وفي ممارساتهم، تبين أنهم لم يقوموا بشيء في مجال النقد الأدبي

السردى ويسمى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحويل اللازم لقيام إبداعه.

القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى. ولكنه نمط يتمتع بموقوفة كبيرة فى قراءته للنص السردى. ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لا يقع ضمن مفهوم القارئ المجرد؛ لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى؛ فهو يقوم بتشيد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التى تومض فى النص من حيث هى نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.

احتماداً على هذا الفهم، نستطيع القول بأن النص لم يعد غفلاً من معنى أساسى تسمى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به أو الاقتراب منه؛ فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه إلا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لا تنفنى عن النص ثراءه وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب إيكرو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه، كما يذهب إلى القول بأن النص السردى، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللسانى إنما يمثل سلسلة من الحويل التعبيرية التى يبنى أن يفعلها المرسل إليه^(٣٠). ومن ثم، فإن أول الأعراف التى يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هى الكفاية النحوية، وهى فى حالة النص السردى تمثل نحو النص؛ أى النظر إلى النص السردى باعتباره جملة كبيرة تتكون من مسند ومسدند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب. فالنص السردى، حسب هذا الفهم، إن هو إلا نسج فضاءات بيضاء وتفرات يبنى ملؤها، ومن يشه يتكهن بأنها تفرات سوف تملأ، فيتربكها بيضاء لسبب؛ الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التى يدخلها الملقى على النص^(٣١). أما الثانى فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية؛ فإن النص إنما يث إلى امرئ جدير بتفعيله^(٣٢)، ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص. وفهم النص معناه القدرة

هدف فى الممارسة النقدية^(٣٣). لذلك، يفتح كارلهايتز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله:

كى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته^(٣٤). وهو بذلك ينجو مما وقعت فيه ريمون ش. كتعان حين قوت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة^(٣٥) فى شعرة التخيل القصصى، بينما كانت قد أعلنت فى أول كلامها أن النص المكتوب يمارس درجة من الرقابة على عملية القراءة، أى عملية تشيد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل - لديها - تمييزاً كتابياً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى.

٤ - القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

٤ - ١

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنطوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه، حسب تعبير كل على حدة. كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين. بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشيد معناه المستمد من النص، بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لا يفتد ضمن أنماط القارئ التخيلى، كما لا يمثل أيضاً احتمالات القراء الفعليين؟

يقترح مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستاتلى فيش؛ فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لفيه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى - أقصد النص السردى - وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه، وهو بالرغم من ذلك متفتح ومنجز فى أن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشتغل على النصوص، أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب

على وضع المادة التي نتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق (٣٢).

٤ - ٧ :

أشرت في الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمني أو المجرد، ومثل هذا القارئ يكون ضمناً أو مشفراً، لأنه ينتمي إلى العمل الأدبي، دون أن يكون مشخصاً فيه لأنه لا يهر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح. فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والمتمس في النص. وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقى المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة متصورة. ولكن، هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلاً متجزاً لمعنى النص؟ يجب Schmid عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقروئية النص بقوله:

إن النص يرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها (٣٣).

فالمعنى - بناء على هذا التصور - له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة، خاصة أن دور هذه الذات ينحصر في تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة. والملاحظ من ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلي - باعتباره مستوى لإنتاج المعنى - يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لا تتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضمني. ومن ثم، يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

إن أردنا أن نبقي على الدور الذي يقوم به الأدب في الاتصال، فإننا في حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصي بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال (٣٤).

لذلك، ذكرت - سلفاً - أن القارئ المعنى به هنا هو قارئ فعلي، ولكنه ذو قدرات خاصة، أو لنقل ذو ذائقة مدربة

بحكم كونه قارئاً ناقلاً أو مبدعاً. وهو يتسم بقدر ضعيل من التجريد، لأنه ليس «أنا» تحديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيّ منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردى ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإيجاز السرد وكيفيات تخفيها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم، فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية. فكتيلاً ما تستعمل الاسترجاعات Analepses لتزود القارئ بحقائق ضرورية، بينما تثير الاستباقات Prolepses لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إجاباتها أو نفيها فالقارئ هو الذي يستخلص القصة ويشيد الشخص من إشارات متتوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص (٣٥)، لذلك، تحصل المواقف والحقائق المقدمة في المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شيء لاحق على ضوءها، كما يكون القارئ متعازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان. هكذا، يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها. ففي (الباطر) لحنايمه يقتل زكريا - بطل الرواية - كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدي إلى نشوء توقع في ذهن القارئ بأن معركة ستشب بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على عدم الوفاء والغدر، ربما يثير توقّعاً بانتهاء العلاقة بينهما، فتظل المواقف التالية - عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة - لهذا الحدث ولفترة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجهز على العلاقة، إلى أن ينفي النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً. وبذلك، يخلق النص جدلاً بين ماتم تقديمه من مواقف في السابق وماتم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة استمرار.

من هذا المنظر، يمكن تصور القراءة عملية متراصلة لتشكيل للفرضيات؛ إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحياناً

النص إلى تأخير سرد الحدث القادم في القصة أو حدثاً يكون القارئ متلهفاً معرفته. ومن ثم، تؤجل رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة، وكذلك مصير العامل المصري الذي يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن، حفاظاً على استمرارية القراءة، وإتاحة لمرضى مواقف مساعدة أو ثانوية تساهم بشكل خلفي في بناء أزمة العالم المهكي. كذلك أيضاً يتم تأجيل الحادث الذي أودى بالحاج كيان إلى السجن في (عرس بغل)، حتى يتسنى للنص أن يفتح آفاقاً لتوقعات القارئ لاجتباب عنها إلا في نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديرة بالاهتمام في هذا المقام؛ حيث تنشأ الإمكانيات المتنوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه في النص السردي، وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشديد ذلك المسكوت عنه أو بملء ما يتم إنشاؤه من ثغرات في ظل المواقف المقدمة داخل السرد، وكذلك في ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخييلي ومايمثله القارئ من عالم فعلي. لذلك، يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها، ذلك الاندماج الذي يتم من خلال نماذج التماسك - كما تقول كتمان - التي تشق إما من الواقع أو من الأدب. وتساعد نماذج الواقع في تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم مايمحكم إدراكنا للعالم (٣٨). لذلك، يبدو مألوفاً أن يسبح الحاج كيان (في عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: التهمة والألم والمعرفة أثناء تعامله الحشيش في المقبرة. وذلك، راجع إلى حقيقة قارة في المرجع أو العالم المدرك الفعلي تقول بأن الحشيش يفتح في الذهن آفاقاً تخيلية متداخلة. إن مايميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع في الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التي يجب التكيف معها، بينما في العالم القصصي الذي يساهم القارئ فيه بالمشاركة في الموقف القصصي، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفيته البناء النصي المرتبط بها (٣٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب، فهي تتكون عبر ماؤوسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص، ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبهمة؛ فيكون من المقبول أن يمتطي لص بغداد جنباً ينقله إلى

إحلالها محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن، ينبغي التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر في ممارسة تأثيرها على فهم القارئ. يظهر هذا المنظور بوضوح في رواية (عرس بغل) للطاهر وطار، حين يغامر القارئ - بغواية من النص - باقتراح تنمية لموقف الحاج كيان باختيار النائية ليمتحنها كسب الحلوى لتصبح مضيقة لهذه الليلة؛ فالرواية تشير إلى أن من سيمتحنها الحاج كيان كسبه هي صاحبته التي تستعد باستضافته، ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً من سيمتحنها كسب حلوله، ولكن تنمية الحدث تؤدي إلى كسر أفق توقع القارئ؛ إذ ترفض النائية متعلقة بالإجهاد. وهنا، يدرك القارئ لعبة النص، فلا يسلم سريماً بما تم تكريسه من مواقف مضللة؛ لأنه تعلم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد؛ ومن ثم فعليه أن يستمر في القراءة مستسلماً لقدرة النص على تقويض قراءته.

على القارئ المتخصص، أيضاً، إدراك مايمارسه النص من أغماط تعود بالنفع على بقائه حياً أطول مدة ممكنة، وذلك من خلال تقنية التطبيع؛ فمن صالح النص تطبيع عملية الفهم عند القارئ. من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردي بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة، أو ببساطة يرجع تقديم المواقف المتوقعة لذلك، يطرح النص على عملية القراءة قفزات في المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة، وينتظر القارئ كي يرى ما إذا كانت مستحققة توقعاته أم العكس. حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات، وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لا تتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن، وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فعالة للماضي أو تعديل له (٣٧).

كذلك أيضاً على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة في النص السردي. وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجليين؛ الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أسوراً يعول في فهمها على المعارف التداولية التي تحكم البنية الثقافية التي ينشأ فيها ذلك النص. أما الثاني فهو التأجيل الذي يتألف من عدم إقضاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم في القصة. فمن أجل ضمان استمرار اهتمام القارئ يعتمد

حيث يشاء، كما يكون من المقبول أن يعتلي السندباد البساط السحري الذي يجوب به الأنحاء طالما أننا داخل جنس العجائبي.

٤ - ٣

على أن بعض النصوص - الحديثة تحديداً - تبدو معنية بالحيلولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالي، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة في النص السردى تتلف الواحدة منها الأخرى أو نفيها دون أن تشكل إمكانات متعارضة، بحيث لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشاري هو أفق التنظيم اللغوي الشكلي الذي يمثل لب الموضوع التخيلي للنص. لذلك، يتحدث السرد التجريبي قارئه في البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون المستقبل، وذلك باستكشاف إمكانات النص، كما أن طرق القراءة الجديدة التي يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث من شأنها أن تهيب لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية^(٤٠)، لعل ذلك ما يمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى، حيث يعيد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم البنيوي؛ إذ يتم تشييد العالم

هوامش:

(٤٠) سوف تناقش هذا المصطلح ونميزه عن مصطلح القارئ الخبير في موضع لاحق من هذه الدراسة.

١- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns Of Communication In Prose Fiction From Bunge to Beckett*, Baltimore: Johns Hopkins Up, 1974 PP 2-3.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction*, London Mc-thuen, 1983.

٣- Rimmon - Kenan, Shlomith, Op, Cit, P 119.

٤- Tompkins, Jane P., ed. *Reader - Response Criticism*: Johns Hopkins Up, 1980

٥- كارلهايز ستيل: قراءة النصوص القصصية، مجلة لفصول، مج ١٢ ع ٢ ص ٤٧ من ٦٠.

التخويل من تداخل العديد من الأنماط السردية والمواقف المتعارضة، حيث يتم كسر مايمضي بتتابع الحدث حينما يخترق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هي بدورها تخترقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائماً القابلة للتعدد والامتاع بالسخرية من الفهم الماضي لبناء النص السردى.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تلولوجية، فشمعة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لاكتشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففي القصص التجريبي، يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذي تتحكم فيه حركة الطرد المركزي للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته^(٤١). بهذا الفهم، لن يستطيع القارئ أن ينجز قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردي فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعري ذاته، أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذي يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتوالد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الرواية (الراوي) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل، دون أن يكون لأى منهما وجود يمكن أن يشار إليه في عالم خارج عالم السرد.

٦- Rimmon Kenan, Shlomith, Op, Cit, PP 117 - 129.

٧- Kate Chopin; *The Awakening*, Nancy A. Walker, ed. Bedford Books: Boston, 1993.

٨- Ross C. Marfin, *Reader - Response Criticism And The Awakening*, Kate Chopin *The Awakening*, Nancy A. Walker ed. Bedford Books: Boston, 1993, P 297.

٩- Ross C. Marfin, Op, Cit, P 298.

١٠- فريد إرياميم: أنفاق التلقي وتشكيل الملائمة الأدبية، ضمن كتاب الإيهام والأكاليات الطلي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد حاتم عبد العظيم، ص ٧٧.

١١- Ross C. Marfin, Op, Cit, P. 300.

- ١٢ - Ross C. Marfin, *Op, Cht*, pp. 300 -301.
- ١٣ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.
- ١٤ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P. 117.
- ١٥ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.
- ١٦ - المرجع السابق، ص ٨١.
- ١٧ - راسان سلتون، *النظرية الأدبية المعاصرة*، تر: جابر عصفور، الهيئة العامة لتقصور الثقافة، ط ٢، ١٩٩٦، ص ٢٢١.
- ١٨ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٨.
- ١٩ - جاب لتفت: مقتضيات النص السردى الأدبي، ضمن كتاب *طرائق تحليل السرد الأدبي*، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.
- ٢٠ - Gerald Prince. *A Dictionary Of Narratology*, London: Soter Press, 1988, P 79.
- كذلك انظر جيرالد برنس، مقدمة لدراسة الروى عليه، تر: على عفيفي، فصول مج ١٢، ط ٢، ١٩٩٢، ص ٧٥.
- ٢١ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P 119.
- ٢٢ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.
- ٢٣ - Tompkins, Jane, *Op, Cht*, P 49.
- ٢٤ - Paula A. Treichler: *The Construction Of Ambiguity In The Awakening*, Kate Chopin *The Awakening*, *Op, Cht*, P 308 - P 328.
- ٢٥ - Tompkins, Jane, *Op, Cht*, P 62 - P 63.
- ٢٦ - Tompkins, *Op, Cht*, P 51.
- ٢٧ - Tompkins, *Op, Cht*, P 64.
- ٢٨ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٤٧.
- ٢٩ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P 110 - P 119.
- ٣٠ - أسبرو ليكو: *القصة في الحكاية*، تر: أنطوان أبو زيد، للمركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص ٦١.
- ٣١ - نفسه، ص ٦٣ ص ٦٤.
- ٣٢ - نفسه، ص ٦٤.
- ٣٣ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٣.
- ٣٤ - جاب لتفت: مقتضيات النص السردى، مرجع سابق، ص ٨٩.
- ٣٥ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٠.
- ٣٦ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P 119 - P 120.
- ٣٧ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P 122.
- ٣٨ - Rimmon - Kenan, *Op, Cht*, P 124 - P 125.
- ٣٩ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٥.
- ٤٠ - نفسه، ص ٥٨.
- ٤١ - نفسه، ص ٥٨.



جماليات التلقى فى الرواية العربية المعاصرة

إبراهيم السعافين*

الاهتمام بالتلقى لا يقابله اعتراف بدوره فى النقد، وبظل الدور الأساسى للمبدع صاحب الرسالة فى تشكيل وهى التلقى وتحقيق أثر الفن فيه. بيد أن بناء المسألة، فى رأى أرسطو، يهتم بالتلقى فى تأليف كل عناصرها وهى النتيجة التى تنعكس فى التلقى وهى التطهير^(١).

ولمنا لا نستطيع أن نمر على نص صريح يشير إلى دور القارئ إلا فى نص لوجينوس التدمرى عن «الأسلوب الرفيع»^(٢) الذى يحدد دور القارئ فى تقييم النص من خلال الأثر الذى يتجلى فى إثارة اللذة الفنية الناجمة من عنصرين: النبالة والجلال، والديمومة.

ولم يجاوز النقد العربى، فى بعده النظرى، ما ذهب إليه النقد عند اليونان. فقد كان الاهتمام بالتلقى ينصب على العناصر الفنية التى تتصل برسالة المبدع وتحقق بالتالى للمتلقي تلقيا سليما معيارا على نحو ما تجد فى معايير الشعر من وجهة نظر المرزوقى^(٣). فثمة سلطة معيارية على النص

لعل مشكلة التلقى من القضايا التى رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. وإذا كان الاهتمام بدور القارئ فى النقد الحديث ازداد فى ما أولته بعض المناهج أو الاتجاهات الحديثة من عناية رئيسية، ولأسما فى المناهج التى تتصل بالتلقى، فإن دور القارئ فى النقد القديم لم يكن غفلا بصورة كاملة. صحيح أن البلاغة الأرسطية والبلاغة العربية ركزت على المبدع، وحددت شروط التلقى من خلال عناصر محددة يفترض أن يوصلها المبدع إلى المتلقى، من مثل ما نعرف فى تعريف البلاغة بأنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» مما يوحى بسلبية دور المتلقى فى مقابل دور المبدع.

ولاشك أن أرسطو، ومن قبله أفلاطون، اهتمما بالتلقى باعتباره هدف الرسالة الأدبية التى تتوجه إليه فى المقام الأول. لقد اهتم أرسطو، فى تعريفه المسألة، بالتلقى. ولكن هذا

* أستاذ الأدب العربى، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.

وفي حديث حازم القرطاجني عن الغموض في (المنهاج)^(١٠)، والكلاعي في (إحكام صنعة الكلام)^(١١). وقد اتضح الخلاف في التلقي في تأويل القرآن لدى المتكلمين وظهر بصورة واضحة في الاختلاف بين ألباع الظاهر والباطن^(١٢).

وبوسعنا أن نتابع هذه الملاحظة في تفسيرات المتصوفة وتصانيفهم، وقد بين المتصوفة الفرق بين فهم العوام وفهم الخاصة^(١٣). على أننا قد نقف في النهاية أمام قراءات تقود كلها إلى أن ثمة معنى معينا صحيحا قارا في النص هو المعنى الذي يتأوله القارئ.

ولذا جازونا الحقبة الكلاسيكية وحاولنا تتبع النقد السياتي، فإن دور القارئ فيه بدأ مرتبطا بمجال الاهتمام وهو «السياق».

فإذا كان ثمة علاقة أساسية بين النص وسياقه، فإن القارئ ذو صلة مؤكدة بهذين العنصرين في العملية الإبداعية. صحيح أن هذه المناهج لم تتحدث صراحة عن دور القارئ، أو عن نظرية التلقي بصورة مباشرة، بيد أن بعضها عن سياقات ومرجعيات معينة يدخل القارئ، بلا شك، طرفا أساسيا في عملية التلقي. فليس من الممكن أن يقبل النقد السياتي بدور «المؤلف» وحسب في تحديد طبيعة «الرسالة»، فلا يكفي أن يكون المؤلف ممن يؤمنون بدور التاريخ أو الواقع أو العالم الداخلي للمبدع لكي يدخل إنتاجه في إطار المنهج التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي أو العقائدي أو الأخلاقي للكذب.

فمنهاج النقد متصل بصورة رئيسية بالقارئ للمدرس/الناقد، وهو الذي يستطيع أن يحدد منطلقه في دراسة النص، فقد يختار منهجا ملائما لقراءة النص، وقد يختار منهجه هو لقراءة أي نص، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنص. وبوسعنا أن نشير إلى المناهج من مثل التاريخي الاجتماعي والنفسي والإيديولوجي والأخلاقي والفكري واتجاهاتها المختلفة.

ولقد اهتمت المناهج التي اجهت إلى دراسة النص من الداخل إلى الاهتمام بالعناصر الشكلية على نحو ما نرى في

والقارئ ولا يجوز لهما أن يخرج عنها على نحو ما يتضح في حديث ابن طباطبا في (عيار الشعر)^(١٤)، ولا يخرج بشرين المعتز في رسالته عن المتكلم والمستمعين عن الطابع للمباري المحدث سلفا^(١٥).

على أن دور القارئ لا يتضح في النقد النظري عند العرب، ولا يمتد لنا معرفة موقف القارئ من النص إلا في فعل القارئ نفسه، أي في النقد التطبيقي. والقارئ هنا، من غير شك، هو القارئ الخبير الذي حاز شروط القراءة الصحيحة من مثل المفسرين، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدراسة واللغة والنقد والشعر، إذ يتضح لنا في هذا السياق دور القارئ المفسر في فهم النص القرآني، أو القارئ الشارح للنص الشعري اعتمادا على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التي تستمد من الواقع وحركة التاريخ. وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف في الفهم والتأويل في تفسير آية أو شرح بيت من الشعر، على هدى من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة، على نحو ما نرى من اختلافهم في تفسير بعض المجازات القرآنية، كما نرى مثلا في اختلاف الجاحظ مع المفسرين في سورة النحل «يخرج من بطونها شراب» في فهم الشراب بأنه العسل^(١٦).

ويتضح من كلام الجاحظ أن القارئ/المفسر لابد أن يتلقى النص القرآني وفق شروط معينة تعينه على توجيه النص القرآني الوجهة الصحيحة^(١٧).

ومن تجليات اختلاف المفسرين والشارح في التلقي تأويل اللغة والقرآن والإبداع حسب اتجاهات الفرق المختلفة. فثمة منطلقات تحدد رؤية المفسر من خلال معتقده وثقافته والفرقة الكلامية التي ينسب إليها. وبطول بنا الحديث لو وقفنا عند التفسير والشرح والإشارات والنصوص النقدية التي تحدثت عن التأويل واختلاف المعنى أو المصادر التي تحدثت عن الغموض وتعدد المعنى، إذ تتراوح بين غموض المعنى وأتباعه نتيجة لبناء النص أو طبيعوية أدوات المتلقي، ويمكننا أن نلاحظ هنا في ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)^(١٨) في مواضع متعددة، وفي (دلائل الإعجاز) أيضا حين تحدثت عن التلقي مباشرة وعن دور المتلقي في فهم النص وتوصيل الرسالة، وضرورة حيازته لشروط التلقي^(١٩).

المنهج الجمالي، أو بأدبية الأدب كما ذهب الشكليون الروس، وقد نادى النقد الجليد بإغلاق النص على نفسه بمعزل عن مقاصد المؤلف في الكتابة. ولم يقف عند استبعاد نية المؤلف عن تفسير النص، وإنما ذهب إلى عدم جواز خطأ استجابات القراء العاطفية فيما يتصل بمعنى القصيدة، فالقصيدة تقدم معناها بمعزل عن نية الشاعر أو استجابة القارئ.

وقد رتب هذا لدى حركة النقد الجديد أن المعنى موضوعي مستقر في لغة النص الأدبي؛ إذ إنه ليس موجودا في ذهن مؤلف قد يكون مات من زمن، أو أن المعنى محض دلالات تتصل بكلمات القارئ. على أن النقد الجديد سمح للقارئ من الناحية التاريخية بمعرفة ما كانت تعنيه كلمات القصيدة زمن كتابتها، دون أن يتدخل بأكثر من ذلك.

وقد قامت البنيوية بدور كبير في الاحتفال بالشكل والبناء. لقد أفاد البنيويون - ولا سيما عالم الأنثروبولوجيا شتراوس - من علم الأصوات ولا سيما مبادئ تروتسكوي الأربعة، وأفادت البنيوية من عالم اللغة سوسير في نتائجها المروقة، وأسهم رومان ياكوبسون في عناصر الاتصال الستة المعروفة وهي: الشفرة والرسالة والمرسل والمتلقي والوسط والسياق، ومعروف جهد فلاديمير بروب، ولاسيما في (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، في قراءة الحكايات الشعبية من خلال وظائف رئيسية وثانوية.

ولقد تعرضت البنيوية للانتقاد في تجاهل المعنى أو المضمون، فأشار جينيت إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و «نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة. ولعل هذا الاتجاه الشكلي للبنيوية جعل نافذا لأمعا هو لوسيان جولدمان يفيد من الماركسية في ربط البنية بالطبقة أو المجتمع، فلم تعد البنية ثابتة أو مطلقة بل نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة في خط التقدم، وحدد لانطلاقة الأدب بمدى البعد الاجتماعي والبعد الفردي، وركز نفسه نظرية جديدة تعرف بـ «البنيوية التكوينية» التي اهتمت بالبنية الدلالية وبالشرح والتأويل.

لقد رأى جولدمان علاقة عضوية بين عمليتي الإرسال والتلقي، أو الكتابة والقراءة، أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة

ليست بين إنسان (الكاتب) وشئ (القارئ غير المتفاعل) أو بين شئ (الكتاب) وشخص (القارئ) العادي المتمتع بترويا حسنة)، وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارئ) أي أنها فاعلة وليجائية^(١٤).

ويشترط في المتلقي أن يكون إيجابيا وفاعلا، ويرى فائدة في سيرة الكاتب واللفة الاجتماعية اللتين يرتبط بهما العمل اللدروس فهما بنيتان حقيقتان. بيد أنه يحذر في حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن يماثل القارئ أو الناقد بين علاقاته الشخصية وعلاقاته هو، مثلما يحذر - في تحليل المضمون الثقافي والإيديولوجي للعمل الأدبي مستقلا عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية - من إضفاء طابع الفكر المفهومي والزوغان عن الموضوع^(١٥).

ولقد أولى اتجاه ما بعد البنيوية أو التفكيكية القارئ أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، ونقلت الاهتمام من المؤلف إلى القارئ على نحو ما نرى في نظرية «موت المؤلف» لرولان بارت، ونظرية الإرجاء والاختلاف لجاك دريدا، حتى أصبح القارئ لا يحظى بمعنى معين فقط، ولا يسعى إلى الحصول على دلالة معينة، وإنما الدلالة عارمة منزلة لا يمكن الإمساك بها أبدا.

وظهرت نظريات الاستقبال والتلقي من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال. وقد احتفل علم اجتماع الأدب بظاهرة الاتصال، فقد رأى روبير سكاريت صلة العمل الأدبي بالجمهور، وأشار سارت إلى أن «الجمهور في حالة انتظار للأثر الأدبي»^(١٦). وقد عالجت الغموض نظرية التخاطب التي ترى الأثر الأدبي أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات المتعددة وتقبلها، فيزداد بها إزاء^(١٧).

وقد ارتبطت نظرية الاتصال بالفلسفة الظاهرية، فقد انتقلت من النظرية غير التاريخية لهوسرل إلى هايدجر الذي أقر بتأريخية المعنى، ورأى أن العالم ليس موضوعيا خارجيا، وإنما نحن ذوات نعيش من داخل واقع يحيط بالذات والموضوع معا^(١٨)، فحيثما وجد «العالم» وجدت اللغة بالمعنى الإنساني على سبيل الحصر^(١٩)، وبمثل ظاهرة هايدجر ظاهرة هرميتيوطيقية في مقابل ظاهرة هوسرل

بين التاريخ والواقع.. ويتضمن العامل الثالث إمكان أن يدرك قارئ عملاً جديداً ليس من خلال أفق ضيق توقعاته الأدبية وحسب، وإنما من خلال أفاق أوسع لتجربته في الحياة أيضاً^(٢١).

وهذه العناصر جميعاً يمكن أن تظهر في عنصر واحد إذا كان التقليد للمقد الذي يراكمه النص يقدو معروفاً بشكل جيد. هذا التقليد الذي بواسطته يتلقى القارئ النص ويقتنع به كما يقرؤه أو يستجيب له. فالنص المعروف جيداً، بكلمات أخرى، يشير عدداً من التوقعات المبنية أمام القارئ أكثر من نص لم يحدث مثل هذا التقليد (ومضمون الجملة المتضمنة فيما سبق هو أن قارئ الأعمال القديمة ليس عليه أن يميزها من خلال أفق أوسع من تجربته في الحياة، وربما يكشف المضمون عنصراً شكلياً معنياً في النظرية).

ويدور جزء مهم من النظرية في تطورها ونضجها متضمناً رؤية النصوص الأدبية في انتقاجها الجزئي، إذ إن استجابة القراء التي تمثل إبداعهم للنص جزئياً ستكون عنصراً مهماً. وعلى هذا النحو، يرى فولفجانب إيزر أن المعنى الذي ينتجه القارئ بفعالية من النص الأدبي ينبغي أن يضمن في الحدود التي يقرضها النص ذاته:

وبالطريقة نفسها، شخصان يحدقان إلى السماء ليلاً فقد ينظران إلى المجموعة نفسها من النجوم، على أن أحدهم سيرى صورة محراث، والآخر سيستنتج صورة مفرقة. فالنجوم في النص الأدبي مثبتة، والسطور التي تجمع بينها متعددة.

وقد طور هذه الفكرة الناقد الأمريكي ستانلي فشر الذي ميز بين مفهومه الذي يتصل به المجموعة المفسرة - Interpretive Community من منظري الاتصال «أفق التوقعات»؛ ففى رأى فشر أن النص نفسه مكون من تقاليد موجودة سابقاً من مجموعة مفسرة. لقد ميزت نظرية التلقي بشئ من التضافية، ومكوناتها أفادت من العناصر الجمالية والفلسفية والسيكولوجية ولا سيما الظاهرية^(٢٢).

لقد رأى إيزر أن النص يتضمن استجابة القارئ، ورأى أن هذا النص ملوئ بالفراغات التي يملؤها القارئ نفسه. لقد

الترانسدنتالية. وجاء هيرش ليرى أن ثمة معنى واحداً مقصوداً ولكن يمكن أن تكون تأويلات القراء متعددة. على أن جادامر يرى:

أن العمل الأدبي لا تستنفده مقاصد مؤلفه، فيمجرد انتقال العمل الأدبي من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر تستخلص منه معان جديدة ربما لم تخطر ببال مؤلفه أو جمهوره المعاصر له^(٢٣).

وترتبط نظرية التلقي، بوجه خاص، بالناقدين الألمان هانز روبرت ياكوب وفولفجانب إيزر، وهما أبرز نقاد مدرسة كونستانس. ونظرية التلقي هي مصطلح يستخدم بشكل عام بمفهوم ضيق نسبياً لوصف مجموعة معينة من المنظرين الألمان على وجه الخصوص، هذه المجموعة معنية بالطريقة التي يستقبل بها القراء الأعمال الأدبية على مر الزمن. بيد أنها تستخدم أحياناً بمفهوم فضفاض أيضاً لوصف أية محاولة للتفسير للطرق التي يعمل الفن من خلالها وكيفية استقبال المتلقين أو المستهلكين له فردياً وجمعياً. والأعضاء الرئيسيون الذين تليق أسماؤهم باعتبارهم حجر الركن لهذه المجموعة المعينة من المنظرين هم هانز روبرت ياكوب، وفولفجانب إيزر، وكارل هاينز شيرل وهارالد فينرش. ويدور من مقالة كتبها كارل هاينز شيرل عنرائها «قراءة النصوص القصصية» (١٩٨٠) أن المصطلح الألماني «تلقى Rezeption» الذي استخدمه النقاد المعروفون به «منظري التلقي» يحول إلى فعالية القراءة، وإنتاج المعنى واستجابة القارئ لما يقرأ. ولقد أفاد منظرو التلقي فائدة مهمة من المفهوم الذي قدمه هانز روبرت ياكوب وفولفجانب إيزر، أهم عضو مؤسس في هذه الجماعة.

ففي مقالة مبكرة باللغة الأثر عنوانها «التاريخ الأدبي باعتبارها تحدياً للنظرية الأدبية» أفرد ياكوب ثلاث طرق يمكن للقارئ أن يتوقع من خلالها استجابة القارئ. ويدور أن هذه الطرق تمثل رأيه في الأجزاء المكونة لأفق توقعات القارئ.

الطريقة الأولى من خلال الماييسر المألوفة أو الشخصية المألوفة للجنس، والطريقة الثانية من خلال العلاقات المتضمنة للأعمال المألوفة ذات السياق الأدبي التاريخي والطريقة الثالثة بالتعارض

تحدث إيزر عن قطبي العمل الأدبي، القطب الذي يشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجمالي الذي يشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. فالعمل الأدبي تبعاً لذلك لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص، وإنما يقع بين الاثنين. العمل الأدبي شيء أكثر من النص^(٢٤).

وثمة حديث مستفيض عن القراءة لدى ما بعد البنوية على نحو ما نرى في فكرة اللذة والمتعة^(٢٥) في النص عند رولان بارت، أو الإرجاء والاختلاف^(٢٦) عند ديريلا، أو أنواع القسرة عند تودوروف^(٢٧) في حديثه عن نظرية القراءة، الإسقاط والتعلق والشاعرية.

ولابد أن تعود مرة أخرى إلى السياق الثقافي للنقد عند فوكو وسعيد في ارتباط النص بالسلطة والقوة، إلى التاريخية الجديدة والنقد الساتي. وكلها سياقات نقدية تعيد الاهتمام إلى العلاقة بين النص والسياق الثقافي وفق معادلة جيدة.

٢-

لعل قضية العلاقة بين الكاتب والنص والمتلقي من القضايا الرئيسية التي تشغل النظرية الأدبية المعاصرة، إذ إن إعادة النظر في نظرية الأنواع الأدبية والعلاقة بين الفنون جعلت التساؤل حول مرجعية الأنواع الأدبية ومنها الفنون القصصية أمراً مشروعاً. وكان لابد من وضع الأدوار التقليدية لمناصير العملية الإبداعية موضع التساؤل أيضاً، فبعد أن كان النوع الأدبي يحفظ بخصائص واضحة أقرب إلى الثبات، بدأ التفكير الجدي في عدم الاقتناع بالحوافى الجاسية الصلبة التي تموز نوعاً أدبياً عن نوع أدبي آخر، ولا سيما في الفنون القصصية للتجارة، وفي الإقرار بتمييز النصوص التي تنتمي إلى جنس بعينه. فقد يقر المؤلف بأنه يكتب رواية، ولكن هذه الرواية لا تطابق في شكلها العام شكل رواية أخرى بالضرورة، بل إنه أصبح مألوفاً أن تختلف الأشكال باختلاف الروايات واختلاف مؤلفيها واتجاهاتهم وثقافتهم وأذواقهم وبيئاتهم. ولذا كانت ثمة مرجعية نظرية للرواية تلتمس صورها الإبداعية التطبيقية في أعمال قارة في زمن معين أو في بيئة معينة، فإن التنبيه على صعوبة الإقرار بمرجعية معينة ربما ظهر في فترة لاحقة على الكتابة نفسها، على نحو ما لاحظ نجيب

كانت نظرية الاتصال منصبة على هذه العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارئ على اعتبار أن عملية الاتصال شكل من الأخذ والعطاء. فالقارئ المتوسط أو المعادي هو الذي يتلقى النص من خلال العقائد التقليدية بيد أن القارئ المتحرس هو الذي يضيف إلى النص من خبرته الخاصة.

إن فكرة ياكوبسون حول أفق الانتظار تؤكد أن الانزياح من خلال جودة العمل وبعده عن الاستهلاكية:

ويعني به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراءة على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يعلقونها. وهنا أكد ياكوبسون أن الآثار الأدبية الجيدة هي التي تصيب انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضى آفاق انتظارها، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين، هي آثار عادية جداً، تكتفى، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع، سرعان ما يئس عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها، فهي آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض حستى تخلق جمهورها خلفاً^(٢٨).

وقد تحدث إيزر في كتابيه (القارئ الضمني) و (فعل القراءة) عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش مفهوم النص الجيد والعلاقة السلبية بينه وبين التوقع. وأشار إلى خيرة القارئ في قراءة النص، إذ ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتاً بل نسبي، فثمة قراءات في الآن نفسه لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق^(٢٩). وقد

حتى الآن، فللرواية العربية أن تجرب ما شاء لها التجريب باتجاه التراث واتجاه التجريب الأوروبي الحديث بشرط ألا تنفلق ظنا وراء وهم مستساغ هو: وجود شكل عربي أصيل يعود إليه لندور في أفقه على أنه غايتها ونهاية مطلبنا.

إن الرواية الغربية شكل غير منجز وإن الرواية العربية شكل غير منجز أيضا وكلاهما يجرب، وجدارة التجريب تكمن في قيمته وفي طبيعته، وفي استجابته لحاجات فنية جوهرية. وتبقى الرواية عرضة لخطر جمعة، لأنها الجنس الأضعف الذي يفتح شهية المفاسرين باستمرار^(٣٠).

وإذا كان إدوار الخراط قد ابتدع مصطلحا جديدا لوصف الموجة الجديدة التالية من الإبداع القصصي والروائي وهو «الحساسية الجديدة» في كتابه النقدي الذي يشر بهذه الموجة وينظر لها وعنوانه: (الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية)، فإنه يحاول أن يؤكد مقولة نقاد الرواية في أن الرواية «شكل غير منجز» وقد سمي رواد التعبير في حركة القصة العربية «رواد الحساسية القديمة» وهي بالضرورة، موجة تالية على موجة الرواية التقليدية.

وإذا كان المبدعون يلجأون، أحيانا، إلى الكتابة النقدية، فيبدو أن مبعث ذلك عائد بصورة أساسية إلى التشير بموجة جديدة في الفكر والإبداع، أو تصحيح بعض المفهومات التقليدية الخاطئة التي لا تختملها المعطيات الاجتماعية والفكرية الحديثة. وإذا كانت الأعمال الإبداعية التقليدية أو الرومانتيكية أو الواقعية أو التجريبية - الأعمال التي تنتمي إلى الحساسية القديمة - قد تقود المبدع إلى التشير بأسلوب في الكتابة أو يبين المفاهيم الخاطئة، من وجهة نظره، في الفكر والإبداع، فإن كتاب الحساسية الجديدة في الفكر والفن - الشعر، القصة، الرسم مثلاً - أخرج إلى توضيح مذهبهم، لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقي، لخالفاتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة - الحساسية القديمة كما سماها الخراط - وهذا ما دعا نازك الملائكة المجددة التقليدية لكتابة (قضايا الشعر المعاصر)، وهذا ما جعل الحاجة ماسة

محفوظ حين بدأ مراجعته لطبيعة الشكل الروائي، وبدأ يتأمل قضية وجود شكل مرجعي هو الشكل الصحيح وشكل مخالف (مفارق) هو الشكل الخطأ، إذ يقول:

لماذا لا أغلق الشكل الخاص بي الذي أرتاح إليه؟

بالنسبة لي فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبي أو تقليدي ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتي في نفسي أكثر، أصبحت أبحث عن النعمة التي أكتب بها من داخل ذاتي أكثر، اتجهت إلى الحدودنة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش. بعد الحرافيش حاولت أن أستوحى عملا قديما، وهو ألف ليلة وليلة، وهي رواية لم تنشر بعد^(٣١)، لكن يجب أن أوضح لك شيئا مهما، وهو أن تقليد القديم مثل تقليد الحديث كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاك^(٣٢).

على أن الوعي النظري بأهمية شكل معين غير كاف وحده لتفسير طبيعة الشكل الروائي:

إذ إن عدداً من العناصر الرئيسية التي تشكل عالم الروائي ابتداءً باللغة التي تشكل مادة العمل إلى الشخصيات التي تعمر عالمه بأبرزجتها وطريقتها في التفكير وأساليبها في التعبير، وما يمثله سلوكها، وطبيعة المكان وما يمثله من خصوصية في طرح المشكلات وفي بناء العلاقات الإنسانية والفيزيائية، تجمل من الصعب عزل مضمون الرواية عن تشكيلها^(٣٣).

فالرواية، كما يرى نقادها، شكل غير منجز، ولهذا لا يمكن فرض شكل ثابت، ولا يستطيع أحد الزعم بأن الرواية العربية الحديثة شكل غربي:

مثملا لا تستطيع الرواية العربية أن تصطفى لنفسها شكلا ثابتا واحدا وحيدا... إن الأشكال التجريبية الجهرية مقبولة دالما، وإن شكلا ثابتا غير ممكن، وإن شكلا غريبا واحدا لم يتحقق

الحديث للمنطقة العربية. أما في السبعينيات والثمانينيات فقد عرفت البلاد العربية سيادة «القيم» الاستهلاكية المتصاعدة، وانحسار الإيديولوجيات والممارسات «الاشتراكية» على السواء، وغير ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق^(٢٢).

ويحاول الخراط أن يحدد ملامح المنحى القديم الراسخ في القصة والرواية، وأن يصفها بدقة تميل إلى التعريف الجامع للمائع أقرب إلى التعميم الذي يصعب الإمساك به في حركة متدفقة مواره، إذ يرى أن هذا المنحى كان محاكاة صريحة «أى تمثيل الواقع»، فالعالم مكتمل والواقع مكتمل، ثمة «علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب والقائم الثابت والواقع القائم الثابت»، كانت موضوعه موضع المسلمات^(٢٣). فإذا كان للفن دور اجتماعي باعتباره أحد مكونات الوعي، والوعي فاعل اجتماعي، فإن الفن في رأى إدوار الخراط نشاط فردي... إنه ليس إعادة لتشكيل الجاهز والسائد أو القوالب السائدة في وعي الأفراد داخل الجماعة^(٢٤). ثم يحاول أن يحدد ملامح الكتابة التي تنتمي إلى الحساسية الجديدة، في مقابل ما وصف به «الحساسية القديمة»، بلغة لا تخلو من شرعية تستعصى على التحديد الدقيق إذ يقول:

إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادى، فك العقدة التقليدية، الخوض إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكم الأفعال: المضارع والماضى والمحتمل معاً، وتمديد بنية اللغة المكرومة، ورميها - نهائياً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع»، لكى يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساولة - إن لم تكن مداومة - الشكل الاجتماعي القائم،

إلى أن يكتب عدد من الشعراء الحديثين من مثل البياتى وأوديس كتباً تفسر تجاربهم الإبداعية، وربما كان أوديس أوغل فى التبشير بأفكاره النقدية وبطريقته فى الإبداع. ولنا هنا فى معرض الحديث عن مصداق المبدعين فى التبشير بأعمالهم أو تحليلها، فالمصداق لا يتحقق إلا إذا تولدت فنانة نقدية بجدارة الجديد الإبداعية.

لقد انتهج إدوار الخراط، وهو كاتب ينتمى إلى جيل الحساسية القديمة وربما ما سبقها، أسلوباً مفارقاً لأسلوب الرواية الواقعية التقليدية، ويصنف نفسه ضمن جيل كتاب «الحساسية الجديدة» جيل الستينيات والسبعينيات الذى خلف جيل ما سماء «الحساسية التقليدية» الذى تمثل بمخالفة الجيل الماضى من مثل نجيب محفوظ. ويرى إدوار الخراط أن هذه الحساسية التقليدية:

تتوسل بالسر المدرد، والاختيار الموزون، والحبكة التى تتعقد بالتدرج ثم تتحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى أخرى) بحساب، واختيار موقع النظرة المراقبة والمأكرة معاً، لأنها لا تقول - فوراً - كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة يقدر، ومفاجأة يقدر، وفيها أساساً، وقبل كل شيء - تثبيت، وتحديد^(٢٥).

على أن إدوار الخراط قد ربط بذلك بين تطور القص وحركة المجتمع: الفلق الاجتماعى وتفكك العلاقات الطبقية الذى نجم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير المريضة سواء فى ظهور الاتجاه «الواقعى الاجتماعى» أو «الاتجاه الحديث». لقد شخص إدوار الخراط ما ساد فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من أحداث، وما نجم عنها من تطورات وضمت مفهوم «الواقع» موضع السؤال:

أما حقبة الستينيات فقد شهدت آمالاً عظيمة واخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجاداً وآمالاً وتفريعات عميقة المدى فى العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقه فى التاريخ

ومن ثم، كان من الضروري أن تكون «رواية الحدث» مهربا من الحياة، إلا أنه من الضروري كذلك أن يكون المهرب آمنا، كما أنه لا ينبغي أن يكون مشيرا فحسب، وإنما ينبغي أن يكون كذلك موقوتا. ولابد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة فى حياته آثارا تحسول دون ذلك^(٢٨).

فثمة أمور محددة فى وعى الكاتب تستجيب لتوقعات القارئ ورغباته، فالقارئ لا يلقى على مصير الشخصيات الرئيسية الخيرة لأنها لا يمكن أن تموت فى الرواية، وهى تعلم المصير الحتمى للشخصيات الشريرة، فالرواية تحقق رغبة كل من الكاتب والقارئ ورؤيتها للحياة:

وتخلل وقائع «رواية الحدث» تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشر، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر مادام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار. فالحبكة، باختصار، تنمى مع رغباتها لا مع عقولنا^(٢٩).

وإذا كان هذا اللون من الروايات قد سيطر فى فترة معينة من حياة الرواية العربية أو العالمية، فإنه يشير إلى قضية أساسية وهى سطوة التقاليد الأدبية الراسخة فى كل فترة على المبدع وعلى المتلقى معا، فما ينطبق على «رواية الحدث» يمكن أن ينطبق على أنواع أخرى أنتجتها تقاليد أدبية معينة تسود فى مناخ أدبى دون مناخ آخر، إذ نجد استقبالها يعتمد بصورة رئيسية على طبيعة القراء وأمزجتهم وأذواقهم وثقافتهم، وبإمكاننا أن نلاحظ صورة «الثبات» فى كل حقبة من هذه الحقبة. فإذا كنا سنقف عند التقسيمات المذهبية مثلا فى غلبتها على فترات معينة من مثل غلبة الرؤية الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية على اختلاف صورها مثلا، فإننا سنلاحظ أن طبيعة المبدع متحكم فى الرسالة التى يوجهها إلى القارئ، والقارئ نفسه على ألفه بناصر الرسالة وطبيعتها. فالكاتب، فى الأغلب، يتماهى مع الراوى فى

تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعى، واستخدام صيغة «أنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة التى يمكن أن أسميها «ما بين الذات» والتى تخلل الآن... محل «موضوعية» مفترضة، وغيرها من التقنيات.

وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلى فى قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هى رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال^(٣٥).

- ٣ -

إن إشكالات القراءة فى الرواية العربية المعاصرة تنطلق، فى الأساس، من عناصر العملية الإبداعية الأساسية: المبدع والنص والقارئ. ف رؤية المبدع للإنسان والكون والعالم والحياة ذات أثر كبير فى تشكيل عمله الفنى من جهة وفى استقباله أيضا. وبوسعنا أن نتأمل الرواية العربية فى خطواتها الأولى فى إبان النشأة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلقد كانت حركة السرد تسير فى خط أفقى غالبا، لأنها نعى، فى الأغلب، إلى التعبير عن التقاليد الشفاهية فى السرد، إذ تتفق مع النمط الروائى الذى أشار إليه إدوين موير فى كتابه «بناء الرواية» فى حديثه عن «رواية الحدث Action Novel»^(٣٦).

فالقارئ لا يعنى نفسه بالتفكير فيما يسمع، وإنما يترك لذاكرته العنان للربط بين الأحداث التى يستدعى بعضها، بعضا، ولخياله أن يجمع رواء المستجدات. فقد يقفز القارئ صفحات دون أن يختل نسيج العمل الروائى على الورق أو فى الذاكرة. ولا تجرؤ على القول، كما أشار أمبرتو إيكو Umberto Eco إنه لا يحتاج فى هذا النمط الروائى إلى إعادة قراءة العمل أكثر من مرة، فالقارئ هنا قد يقفز صفحات كثيرة دون أن يختل السياق الروائى^(٣٧)، كما أشار إدوين موير فى طبيعة الثبات التى يتميز به إيقاع الرواية هنا:

فالقارئ يظل يتأمل هذه الأعمال ويدرك الفرق في طبيعة رؤيتها وتشكيلها من خلال وعيه بطبيعة الكاتب وطريقته في التشكيل وأسلوب الممارسة الفنية التي ينتمي إليها، دون أن يكون متورطاً بالضرورة في لعبة الانحياز الفنية أو الإيديولوجية إلى الكاتب أو العمل أو المذهب الفني.

ولعل هذا ينسحب على الروايات التي تنتمي إلى الاتجاهات الروائية اللاحقة، وبوسعنا أن نتوقف هنا عند الروائي الكبير نجيب محفوظ. فالذي يقرأ روايات نجيب محفوظ التي تنتمي إلى المرحلة الواقعية منذ (عبث الأقدار) مروراً بـ (زقاق المدق) و (خان الخليلي) و (بداية ونهاية) وانتهاء بـ (الثلاثية)، يلاحظ أنها تسير وفق تقاليد ثابتة في التشكيل وربما تنطلق من رؤية عامة تنظر إلى العالم نظرة فيها قدر كبير من الثبات، وربما كانت قراءة عبد المحسن بدر لروايات نجيب محفوظ الأولى أكثر هذه القراءات تشبهاً بمعايير مرجعية تنطلق منها هذه الرؤية:

أغلب البشر في عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسمون مسعياً إلى أساساتهم، ويفرضون أن تمتد إليهم يد الخلاص...

والطريق الوحيد للخلاص الذي تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلى الكارثة، ليس حتماً أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها... ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد أيضاً حجم نجيب محفوظ وجنته^(٤١).

صحيح أن رؤية نجيب محفوظ تتطور من رواية إلى أخرى على ضوء المرجعية «الواقعية» التي يتبناها عبد المحسن بدر، إلا أن العناصر الشابتة في الرؤية تظل توجه الأحداث والشخصيات، وهي رؤية تحافظ على وضوحها وربما

الرواية الواقعية التي تستمد عناصرها من الواقع بخلاف الرواية ما بعد الواقعية أو الحديثة التي تتعرض فيها العلاقة بين الرواية والكاتب إلى شيء من التناقض أو الاضطراب، فالروائي في الرواية الواقعية وحدها يمكن أن يكون موثقاً به لأنه يقدم صورة حقيقية وأحياناً تفسيراً حقيقياً للأحداث، أما في الروايات غير الواقعية فإن الروائي في الغالب إما قد أصبح جزءاً من اللعبة الدرامية أو واعياً بذاته درامياً Dramatically Self - Conscious. إن الرواية الواقعية تحاول أن تقدم لنا طريقة السرد لتشير إلى تعقيد التجربة وبصورة رئيسية بالإشارة إلى أنه يوجد دائماً هوة بين الحياة نفسها وأية قراءة أو تفسير للحياة. وإن مثل هذا الشك حول قدرة الرواية على تقديم الحقيقة الكاملة حاضر دائماً في القصة، وقد أصبح مألوفاً جداً في رواية أواخر القرن التاسع عشر.

لقد ظهرت في روايات هاردي وجيمس وكونراد ألوان شتى من التجارب إلى جانب أساليب متعددة من السرد؛ لقد اختفت نقّة معينة، وفجأة يمس أهم الروائيين الفجوة بين الواقع وتفسيرات الواقع^(٤٢). فنحن حين نقرأ رواية (زينب) أو (الأجنحة المتكسرة) نتوقع من خلال معرفتنا بطريقة هيكل أو جبران في الكتابة ما تنتهي إليه حركة الأحداث، فساء أكان الكاتب يعبر عن تجربته الداخلية التي تقود إلى فهم معين للشخص أو إلى نهاية معينة للأحداث، أم كان ينقل صورة واقعية عن الحياة والمفاهيم والأفكار ونقافة الناس وسلوكهم وعلاقاتهم فإنه يقدم ما هو مألوف لدى الكاتب والقراء فيكسر أفق الرتبة أو أفق التوقع، فثمة عناصر ثابتة تتعلق بالمعقد الوثيق بين القارئ والمتلقى والمصدر - صورة المجتمع - في ترتيب صورة النص العامة. وإذا كان ثمة خروج على المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك في المجتمع، فإن هذا الخروج يظل في دائرة التواطؤ القائم بين الكاتب والقارئ في فترة معينة. وهذا يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التي تحدث في الواقع وتمكس بالتالي في الأعمال الأدبية، فثمة توقع لدى القارئ لدى أعمال هيكل وجبران والمنفلوطي وطه حسين وتوفيق الحكيم ومعروف الأرنؤوط وشكيب الجابري وإبراهيم عبد القادر المازني، ولا يختلف الأمر باختلاف رؤية الكاتب أو طبيعة تشكيله لعمله الروائي.

حينما متراجعة حيناً آخر، من فترة إلى فترة، ومن جيل إلى جيل^(٤٤).

ففى (الحرافيش) نرى:

الزمن يمتد، والثوابت قائمة، والفتوة، وشيخ الحارة وشيخ التكية والبوطة والمتاجر ودكاكين الحرف وسواها... وثوابت الحارة قائمة على مدى عشرين جيلاً أو يزيد، بدأت بعاشور الناجي الفتوة، وانتهت بعاشور سليل آل عاشور الناجي الذى أصبح فتوة أيضاً. وما نلمحه من تغيير يبدو وكأنه عرضي جداً...^(٤٥).

على أننا نلاحظ أن وجهة النظر فى الرواية بادية الوضوح والاتساق والاكتمال، وربما يبدو تجليها فى المواجهة الصوفية التى بدأت تلقائية لدى عاشور الناجي وانتهت واعية لدى عاشور الأخير... فالرؤية تؤمن بالصراع، ولكنه صراع يمكن تحليله وإعادة تركيبه وبيان عناصره، ولعله صراع بسيط لا يصل بتعميقه إلى محاولة للفهم لا تبلغ لها نهاية. فمثل الأعلى فى هذه الرؤية يقاس بقره أو بعده عن مطمح المتصوفة فى تحقيق أشواق العدل والحق والخير والمساواة والحرية.

وإذا كانت (ملحمة الحرافيش) تحوى أفكاراً جزئية عميقة تنتمى إلى منظومة متسقة من القيم والمعايير والثوابت المرفية والأخلاقية والسلوكية، وتسمح بتعدد الاجتهادات وبنيتها حسب طبيعة القراء وثقافتهم وبيئاتهم وأفكارهم وأوضاعهم النفسية والاجتماعية، فإن هذا التعدد لا يحول دون تلقى مكتمل ينظر الرؤية المكتملة المتسقة المنسجمة لدى كاتب الملحمة أو روايتها.

وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد حددت لنفسها خصائص معينة تنطلق من الرؤية والتشكيل، فإن هذه الرواية التى ظهرت فى الستينيات قد انطلقت فى الأغلب من رحم الرؤية النوقية العالمية المتسقة المكتملة المنسجمة. فمعظم روايتي الموجة الجديدة كانوا يناضلون من أجل رسوخ قيم ذات أبعاد جاسية يؤمنون بها ويثقون فى وجودها وفى إمكان تحقيقها، فقد أعادوا النظر فى رؤاهم وفى مواقفهم وفى

اكتمالها عند نجيب محفوظ كما يراها عبد المحسن بدر. وإذا كان بعض الدارسين يرى تغيراً فى الرؤية على نحو ما نرى فى دراسة عبد الرحمن أبو عوف (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)^(٤٦)، فإن هذا التغير فى الرؤية ليس جذرياً فى أسسه الثابتة، وليس منفصلاً عن الانطلاق من رؤية متجانسة متماسكة متكاملة. صحيح أن وعي نجيب محفوظ يتطور فى رؤيته إلى الحياة باعتبارها مأساة من خلال نظره إلى الوجود والزمن والمصير الذى ينتهى بمأساة الإنسان العظمى: الموت، إلا أن نجيب محفوظ يعزل على الحياة والوجود والكون والطبيعة من رؤية مكتملة محددة الأبعاد جاسية الحوافي إلى حد كبير. وربما تتضح هذه الرؤية فى روايته (ملحمة الحرافيش) التى تمثل تطوراً حقيقياً فى التشكيل الفنى فى عالمه الروائى والقصصى... هذه الملحمة التى استعارت من الملحمة عنوانها، وربما نبات بنيتها الفكرية وتجلياتها فى الزمان والمكان، فرصدت حوالى عشرين جيلاً دون تغير يذكر فى حركة الزمان والمكان باستثناء اختلال المعادلة بين أركانها من الشخص الأصليين منذ أيام عاشور الناجي، وكما أن لازمة معينة وافقت العهد المختلفة بما يصطرع فيها من قيم وناس وهى «ولولا أن آفة حارتنا النسيان بصطرع بها مثل طيب. لكن آفة حارتنا النسيان»^(٤٧)، فإن المعادلة:

الاجتماعية والسياسية فى الحارة كما عشناها فى (أولاد حارتنا) وبأجوائها التى خبرناها فى هذه الرواية وفى (حكايات حارتنا) بأصدائها فى التاريخ، قاهرة السلاطين من الأيوبيين والمماليك، قاهرة الجبرتي فى حديثه عن الحرافيش و أولاد البلد والنبات، قاهرة الأحياء بتكاي المتصوفة وشيوخ الحارات وفتوتها، بدور اللهو من البوطة وبيوت العوالم والغانيات، بالدلالات والمنشطات والخطابات والعجائز، بالأعيان والتجار والوجهاء بالحرافيش والفقراء ممن يعيشون فى قاع المجتمع فى الأكواخ والخلاء والمقابر... عالم فسح يمتد، عالم لا تكاد تتغير ملامحه الأساسية، وإنما تبدو متقدمة

أقول لك أيها الأبله؟ أبداً إلى الأمام، لو فعلت ذلك لمبرت الجسر، ولكن الجنية الآن ترقد تحت قدميك، لكنك لا تعرف شيئاً أيها الأبله. سألت نفسي بمرارة، ولكن كيف أفعلت الجوسية؟^(٤٧).

إن أسلوب جلد الذات لا يؤدي بالضرورة إلى تجاوز الأزمة بل قد يؤدي إلى تفاقمها وتعقيدها فهل البديل عن قتل جميع الكلمات الكبيرة، خاصة الكلمات المكتوبة بخط الثلث والخطوط الستة الأخرى، ولتقتل الأفكار المصابة بالجرب... لأنها قادتنا إلى الهزيمة؟^(٤٨) وهل البديل أيضاً أن يعكس البندقي ويعطيه لراع لا يجل جسد سوى ثوب ممزق، ولأن الإنسان الذي لا يعرف كيف يستعمل البندقية يشبه ذئبا ميتاً؟^(٤٩) فكيف يستمضي عن لغة المعجز بلغة المعجز الأكبر التي تتعامل مع العصر بمنطق الخروج من العصر. إن الرواية تقيم بناوها على فكرة الصمود حتى الدمار على نحو ما نرى في مقارنة جورج طرابيشي هذه الرواية برواية همنجواي (الشيخ والبحر) والتناص مع مقولة ستياجو الشهيرة: «الإنسان قد يدمر ولكنه لا يهزم». وليس من همي هنا متابعة أثر المجاهدة في روح زكي نداوي بطل الرواية الذي يعاني من عقدة القتل والإخفاء وعدم القدرة على الفعل والتعويض عن حالة المعجز فيما سبق (عدم عبور الجسر وتركه قائماً في يد الأعداء) والمعجز الحالي (في عدم التشديد لاصطياد ملكة البيط) بالفاظ البذاءة والفظاظة والشتيم المستمر. بيد أن هذه الشخصية المنخورة المعطوبة التي تموض عن خصائصها النفسية تتركز إلى معايير موروثية تتصل بمنظومة من القيم ترمز إلى حكمة الأجداد الموروثة (حكمة الأب)، وقيمة التجربة (الصياد المجرّب)، والفرق بين النماذج، على نحو ما ترمز إلى (الكلب) و(الحصان)، مثلما كشفت عن بعد أليجوري يرمز إلى قيمة التجربة الصوفية في الخروج من حالة الاستلاب أو السجن في الفردية الضيقة إلى الانعتاق من عالم اليأس والإحباط نتيجة لركام المناسي والهزائم والمعجز عن الفعل في رحاب العمل الجمعي والتفاؤل بعالم أجمل. ولقد أشعل مقتل الكلب وردان في نفس زكي نداوي روح التحدي، لأن رمز الكلب في وعي

تصوراتهم وأفكارهم بعد الإحباطات القاسية التي بدت في صورتها الأولى سياسية ثم ما لبثت أن تكشفت عن وجوه أخرى بالغة التشوه والتشظى. وبوسعنا أن نتأمل رواية لأحد الكتاب البارزين الذين طوروها في تشكيلهم الروائي، وربما عبروا عن رؤية متماسكة ومتشظية في آن، رؤية كلية قد توحى بوثوقية معينة ترى النتائج الإيجابية قاب قوسين أو أدنى، ولكن تقاطعات السرد وتداخل الرواة حيان بهنا الخراب الروحي الهائل الذي يجعل محاولة الفهم محاطة بالتخربات والشكوك.

ولعل النتيجة التي قد توحى بالوثوقية والرسو على شاطئ اليقين تمارضها كلمة الإهداء التي سطرها الكاتب عبد الرحمن منيف وانزلت من قلمه إلى قلم الراوي:

إلى عاصم خليفة، أحمد مدنية، وحمرزة يرقاوي
ذكرى خيبات كثيرة مضت... وأخرى على
الطريق... ستأتي^(٤٦).

إن هذا الإهداء يحدد صورة الشخصية في الرواية، فهي شخصية خائب فاشل عدسي يائس فقد الثقة بأي شيء، تنكّر لكل القيم التي آمن بها سابقاً وأعلن أنه الآن لا يدين لأي سلطان مهما يكن، لكنه ظل يدين في سلوكه وفي لغته وتفكيره للخيبة وللعبث، يحاول أن يفعل، أن يرى، ولكنه محاصر بالعدمية التي تنتقل عدوها إلى غيره وليس أمامه إلا كلبه وردان، فهذا هو صوته الذي يجسد خيبته فلا يجد أمامه إلا السباب الجاني:

أنفهم ما أقول لك أيها الأبله، يا عود الزابل؟ إذا أردت الطير، بعد أن فقدت الجسر، فصبوب إلى الأمام... أما إذا صوبت إلى الطير نفسه فالأجنحة التي خضت دماءك، تجعل كل شيء ماضياً. تتناثر حبات الخردق في الريح، مثل طلقات احتفالية لوداع المسافرين... اضرب ألف متر أمام الطير، ولا تضرب عليه. إذا ضربت أمامه امتلأت رثاء بالدخان، بالفزع، بثلث الرجفة للميتة. وحتى لو انعطفت أجنحته وتحول مثل موجة، فالفزع لن يفارق عظامه.. وسيموت. أسمع ما

مفضيا إلى نهايات مفتوحة دائما على نحو ما نرى فى رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، إذ ثمة فضاء يقضى إلى فضاء يتما تحرك الكائنات البشرية أسماء وأرقاما وماهيات تتشابه وتختلف، تتوافق وتتناقض ضمن تيار الزمان الوجودى المتدفق الذى يتقاطع مع الزمن التاريخى الذى يؤثر فى الواقع وفى الظواهر وفى الناس وفى الأشياء ولا يكاد يؤثر فى أن.

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التى تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعى ولا تلغيه، وقد تمثلت هذه الميزة فى «المكان» الذى يقف عنصرا فنيا مدهشا فى هذه الرواية. فالمكان وإن بدا محددا متشابها محيرا مربكا فإنه من الأدوات الرئيسية فى خلق حالة من التناقض والتشابه وفقدان المنطق، وتصور انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الواقع فى مقابل مثل الإنسان وقيمة أشواقه^(٥١).

إن رواية (الغرف الأخرى) هى الرواية التى تغفر فيها «إشكالية الوعي» إلى السطح، فهل ثمة وعى حقيقى قار يمكن الإشارة إليه، أو أن الوعي نسبي وأتى ومرارا يقوم على التجربة والذوق والحالة النفسية والمزاجية فى ارتباطها جميعا بالزمان والمكان :

ومن المفارقة أن تتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها فى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى، وهو يشير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعي أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما^(٥٢).

وفى الرواية خيط من السخرية المرة من المعرفة البقينة والوعي الزائف، فى عالم يتشابك فيه الواقع الغرائبى والعجائى، بل ربما يبدو العجائى والغرائبى أكثر صدقا ومنطقا من الواقع نفسه:

ندوى رمز الاستخذاء والمذلة فكان تغيره مفاجأة ونقيضا لأفق توقعه، وأحس فى فعل وردان مفتاحا حقيقيا لأزمته، لقد بلغ صبر وردان أوجه، فلم يعد يطبق على الإهانة صبرا وقرور الانتحار:

اصطدم رأس وردان بصخرة تنام وسط الزرع... كان الدوى أقرب إلى الولولة المفاجئة... وأشبهه بانفجار.

ولا يمكن لأية كلمات أن تقول ذلك الذى حصل!

بدأ وردان يتلوى. كانت الزروع تنخفض، وناقورة الدم تصعد لتلثم بالأفق... والشخير وعواء مكتوم يتصاعدان... وبعد ذلك انتهى كل شيء... فى تلك الليلة قررت.

ولم أنس القرار فى اليوم التالى وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضمت فى زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن فى الوجوه... وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئا كثيرا عن الجسر، وأنهم ينتظرون .. ينتظرون ليفعلوا شيئا^(٥٣).

إن هذه الرواية تمثل إشكالا أمام قارئ الرواية فى بنائها وفى أساليبها السردية وفى المسافة بين الكاتب والراوى وبين القارئ الضمنى والقارئ الحزب، فى الرموز الكثيفة التى تعمر الرواية وفى دلالة لغة اللفظ والبناء والشمع على نفسية الشخصية الرئيسية، فى العلاقة الكونية بين الإنسان والحيوان، ولكنها تخرج من السرد الإشكالى أخيرا إلى أفق اليقين بالنهاية التى جاءت من أبواب وتوافد آفاق شتى لتتلفق على حل مفهوم أو حتمية قادت إليها وجهة النظر فى نهاية المطاف.

إن تلقى النص الروائى يسلك مسلكا جديدا يتعقد الأدوات والتقنيات الروائية التى تستجيب لتعقد رؤية الكاتب ولتوسع ثقافته ولتداخل تضميناته الثقافية، حتى يفد التأويل

لأنها رحلة اللاوعي الكابوسية، إذ ربما كان عالم اللاوعي أكثر موضوعية في التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعي نفسه^(٥٥).

ومن مفاتيح الرواية الأخرى اللجوء إلى عالم النفس التحليلي لتصوير انشطار الشخصية من خلال مفهوم «انشطار الزمن»، وهو مفهوم لا يؤدي إلى معرفة يقينية مكتملة ومنسجمة للعالم بقدر ما يصور هذا التشويش المقصود لفاعلية الوعي ومصداق الذاكرة. ولا شك أن تشتت الوعي وفقدان الذاكرة في حضور المنطق وصفاء ذهن وحضور الذاكرة التي تملأها ذكريات جماعية ما هي إلا حصيلة فنية مراوغة لتصوير موقف الراوي من عالم غير قابل للفهم اليقيني، عالم يسمى إلى أن يقترب منه لكنه في كل مرة يجد مسافة معينة تقف بينهما بهتان وإصرار. ولعل هذا الاقتطاف المطول الذي صيغ بلغة شعرية مكثفة متضمناً من الشعر الفيزيقي ومن التحليل النفسي ومن اللاهوت والأنتروبولوجيا ما يجعل اللغة تخل في الوعي وما يجعل الوعي يحل في اللغة ويجماعها معها، ويقدم صورة جديدة لتعامل الروائي مع عالمه الداخلي وعالمه الموضوعي:

قد تحكمون على شيء هو من خلق خيالكم،
مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذياناً. أما
أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إليّ. إني لا أتحدث
إلا عما يتأجج في داخلي، في أحشائي، حيث
النار أبداً تشتعل، وهي النار التي أريد أن ينتشر
لهبها في كل اتجاه عسى أن يصيبكم شيء من
أوارها، من قوة حرقها...

أيها الأستاذ الجليل، أيها الأستاذة الجليلة، أيها
الطلبة الأعزاء، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما
تحمل الماء لأمرت علينا دماء الذين عشقناهم..
إن كنتم تصهرون أن في هذا القول هذياناً،
فإنكم في محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم
منها... قد أكون شطرت شطرين، أو ألف شطر.
ولكنني أحمل الأشر والشرطايا والكسر كلها
بين جنبي، وأنا أعلم، حتى لو فقدت ذاكرتي،
أنني رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه، مستمداً

فهل ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة، وهل
هناك حقيقة في عالم الذات أو في العالم
الموضوعي يمكن أن يظفر بها الباحث سواء
أكان فيلسوفاً باحثاً عن الحقيقة، أم أميراً يبحث
عن جزئيات تلي حاجته المحدودة؟! أين يمكن
أن يجد الحقيقة في عالم الذات المعقد، المليء
بالحجر ذات الملفات المتعددة في الدماغ، في
القلب والنفس والروح والأعصاب، على
اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها^(٥٦).

إن القارئ في هذه الرواية يتلقى معلومات سرديّة من رواية
متمددين تختلف وجهات نظره وتتناقض في الظاهر، بيد
أنها ربما تتكامل في تقديم وجهة النظر العامة للرواية:
فالشخصية في فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة
الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر في موضوع
معين أو موقف محدد. ولعل الموقف الذي أثار
قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة
البري وفتاة المريسيدس، مما جعل الشخصية تخاور
الفتاة بما يثير وجهة النظر التي تقوم عليها هذه
الرواية:

ـ ألا تريد أن تبقى في شيء من الشك؟

ـ أفضل أن أعرف الحقيقة، إذا استطعت.

ـ أية حقيقة؟

ـ أوه... الحقيقة القابلة للمعرفة، على الأقل..

وفي سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارة ذات
معنى:

طبعاً هناك أيضاً الحقيقة التي ليست قابلة
للمعرفة...^(٥٧)

وتبدو المعضلة الحقيقية أمام القارئ، في عدم قدرته على
الظفر ببناء رمزي قائم على تنظيم الأحداث في عالم الرواية
الذي يمتزج فيه الكابوس بالواقع، ويتداخل الوعي واللاوعي.
وإذا كانت رحلة العودة تحمل بعض العلامات الإيجابية،
فإنها تشكل على وجه اليقين عودة إلى الوعي أو الإيجابي

ذات الكاتب أو حضور ذات الراوى، مما يقرب الرواية من الغنائية الشعرية. فإن الرواية العربية بدأت تأخذ منحى مختلفاً فى أعمال جيل من كتاب الرواية قد يبدو إيدوار الخراط أبرز منظريهم على نحو ما لاحظنا فى بحثه «الحساسية الجديدة» الذى قام على النظر والتطبيق، وقد اخترنا لتأمل هذه الموجة الروائية ثلاث روايات هى (ترابها زعفران - نصوص إسكندرانية) (٥٧) لإيدوار الخراط و (شطح المدينة) (٥٨) لجمال الغيطانى و (ذات) (٥٩) لصنع الله إبراهيم.

وتتميز هذه الروايات الثلاث، على اختلافها فى البنية الظاهرة، بمختلفها الشكل الروائى التقليدى، ولعل المؤلف يلجأ أحياناً إلى توجيه القارئ إلى حقيقة مخالفة هذه الرواية الشكل المألوف فبينه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائى إلى هذه الحقيقة. ففى رواية إيدوار الخراط (ترابها زعفران - نصوص إسكندرانية) تبدأ المفارقة فى العنوان، إذ إن (نصوص إسكندرانية) جاء جزءاً من العنوان موجهاً بتفسير النص، أى أن الرواية - من حيث الظاهر - مجموعة نصوص وليست عملاً روائياً ذا بنية متماسكة تستند إلى المرجعية الروائية التقليدية، فقرة إشارة إلى أنها تتقاطع مع «السيرة الذاتية» فى اتجاهها إلى الواقعى فى مقابل التخييل. تتمثل هذه المقدمة فى ست إشارات لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست هامشية أو تكميلية أو خارج صلب العمل. يقول إيدوار الخراط بأسلوب مبين ومراوغ فى أن فى وصف هذه النصوص:

« ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئاً قريباً منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشغل بها كثيراً عن ذلك.

« فيها أوهام - أحداث - ورؤى شخص، ونوبات من الواقع هى أحلام، ومسحابات من الذكريات التى كان ينبغي أن تقع ولكنها لم تحدث أبداً.

« هى وجد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار، ويطفرز دائماً على وجهها الزبد المضىء.

القدرة على ذلك من ذكريات كثيرة تجتمعت فى داخلى، كما تجتمعت الأشر والشتاها.

ومن قال إن عليها أن تلتم وتوحد، مادامت هى هناك، موجودة فاعلة، تكافح لكى تصعد إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فى حجرة متوقدة كسائها الرماد، والجمر كثير، ولكن بالدوس، فإن الرماد أكثر، أكثر... بكثير...

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخيرة الطوال، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخيرة التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية، ما قاله إنسان آخر، وفى بلد آخر، فى عصر آخر، لعل جهنم وحدها تهوى مأوى لتعاسى اللعينة» (٥٦).

على أن الشخصية التى تحاول فك الحصار وتطلق من أعماق العتمة إلى أفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة من خلال الرموز الدالة على هذا التغيير وابتاشق الوعى ما تلبث - وهى تتجه فى هذا المسار الجديد لتفادى الدمار - أن توحى بدائرة جديدة، تبدأ بالمعاناة لتنتهى بالفن من العلم إلى الفعل، وربما كانت رؤيته تغلب رؤى الرواة الذين يتوزعون الرواية ويعبرون عن مواقفهم الخاصة.

إن القارئ لهذه الرواية قارئ من نوع خاص، وليس تقليدياً بحال، إنه قارئ يحاول أن يعيد تشكيل هذه الرواية أصلاً فى بناء متماسك أو معنى متحقق ولكنه لن ينجح فيما أحسب.

وإذا كانت الروايات السابقة قد تفاوتت فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها، فانطلقت من رؤية عامة قد تبدو ثابتة فى العمل وتستطيع أن تقدم رسالة يستطيع التلقى أن يتلقاها على نحو معين وتتميز حماية التلقى بالتماسك والانسجام مثلما بدت عملية الإبداع تؤدى إلى هذا الفهم، ثم تتابعت الروايات التالية من رؤية غير متماسكة أو منسجمة تجاه الواقع أو العالم ثم بدأت تتبلور فى موقف قد يبدو محدداً أو واضحاً من خلال رؤية المبدع واستقبال المتلقى، ثم انتهت إلى رؤية تشكك فى الوعى الحاسم والمعرفة البقيةنية من خلال بروز

الأمر كله بعد عدد محدود من الصفحات (ص ٩).

بهذا الأسلوب الماروغ حمال الأوجه، الذي يعمد إلى المكر في الإشارة والإخفاء فيساوي بين فن القص واستهلال الجنس، ولعله يوحى بالشبه بين سحر القصة وسحر الأثني وما بينهما من شبه بالغ التعقيد.

ومن الغرائبية والعجائية التي تسود رواية (شطح المدينة) لجمال الغيطاني، فإنه بدأ سيرة الراوي بما يربطه بواقع مألوف وعجيب في آن معين، وقدم للرواية بما يضيء خاتمته، فثمة صلة ظاهرة بين البداية والختام... فالرحلة إلى المدينة المجهولة هي رحلة الإنسان في المجهول، فالحياة المألوفة المفهومة لا تلبث أن تنطوي على الغريب واللامألوف.

وليس من شك أن الصفحة الأخيرة بهذه الرواية في حاجة إلى تحليل لغوي على ضوء وجهة نظر صوفية، فالكشف عن تشوهات الواقع، وتعقيد الحياة الإنسانية في صلتها بالوعي والذات والوجود والعالم، بحثان لفة ذات كثافة عالية تستبطن وتكشف ولا تمثل أو تحاكي، فالحاكاة أعجز من تصوير البحث عن الهوية أو فقدانه، ألفه المكان والتفاعل مع اللحظة الزمنية التاريخية أو السير، كما مضمض العينين، إلى المجهول:

يقوى حضور البعد عن القرب، يطغى ما لا وجود له على ما يمكنه لمسه، يمشى متعدياً، مشقلاً بهجوب الحنين وعرا إلى مدينته، إلى حضورها الآن أول الليل، نواصبيها، مبانيها، شوارعها، مقاهيها، أصيلها، أزميتها الخريفية، انبثاق مآذنها، تفتح أواهير أشجارها، توزع عمره عليها، ضوء نجومها، تردد أحلامه فيها، انبثاق أيامه في دروبها وعند منعطفاتها، حوارها، ميادينها، أفاقه البادي من أعلى، شب فيها وغض، وحمام السمي فيها من نوبات القتامة فمن يصل بها الآن... من؟ .. (ص ٢١٠).

ومن الأمور اللافتة للنظر في هذه الروايات التي تلجأ إلى الراوي العليم باختصار ضمير القارئ لتعطى على عالم

• إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محارثها غير المفضولة.

• مع ذلك: أنشودتي إليك ليست غمغمة وهيمنة (ص ٥).

فهذه الإشارات، كما قدمنا، ذات صلة بتوجيه المتلقي في تفكيك البنية وتفسير الرموز في آن، وفيها التفات إلى الكثافة الشعرية، وما يتميز به النص الشعري من غموض يسمح بالتأويل حيناً وبالإرجاء حيناً آخر.

أما صنع الله لإبراهيم فقد جعل الراوي - الذي يتحدث بضمير المتكلم فيعلن عن نفسه وهو يروي بضمير الغائب العالم بكل شيء - يتحدث إلى القارئ مباشرة عن قصة (ذات) في حميمية فيختزل البداية والنهاية في ملح ذكي لا يكاد يلفت النظر إليه:

نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صفتت على إيليتها (التي لم تكن تنبئ أبداً بما يلقه بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض) (ص ٩).

ونرى الراوي، وربما الكاتب، يخاطب القارئ مباشرة، ويوهم بأنه يكتب عملاً موضوعياً وليس تخلياً فيتحدث عن علاقة الكاتب بالنقاد، ويشير إلى أن هذه البداية قد لا تغطي بترحيب النقد. وللمعنى إلى سيطرة الثقافة الشفاهية لا الثقافة الكتابية، ويقدم نقداً للسائد الشائع من فن القصص في إشارة إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ:

... وبالإضافة إلى هذا فإن النظرة المصرية لفرن القص هي نظرة حسية ذكورية تماماً، تساوي بين المداخل المختلفة من حيث أهميتها للعملية لها، أي القص، ومن حيث الخاتمة المحتومة التي تنتهي أو لا تنتهي بها، وتشجيع الكاتب على أن ينتقى ما يروق له منها، وما يتفق مع مزاجه وقدراته، فيقتحمه مباشرة، وينتهي من

تفسيرا لموقف الأم، هو أنها صاحبة رؤية استراتيجية تمثل في حماية بيت ابنته من الانهيار. فإذا ما تخابنا، ألقينا أنفسنا أمام أحد تعليين أو كليهما معا: أنها لا تريد لابتها أن تنجح في تحقيق ما عجزت عن تحقيقه، و (أو) أنها تحمل عاطفة خاصة للشقيطي الذي لا يصغرها إلا بسنوات قليلة. التعليان نفسهما يصلحان لتفسير موقف (ذات) قبل خدعة النزول عن الشقة، فقد انتقلت بعدها من أقصى النيمن إلى أقصى اليسار، معلنة مساندتها للمطلب الطلاب، مما جلب لها اتهاماً بالتحريض، وبأنها أساس البلاء والفساد، لكنها لم تتعباً بالانتهامات، إذ شعرت من رد الفعل في الأرشيف أنها ثبتت قضية عادلة...

بوسعنا أن نتخاّب هنا أيضا، كما فعلنا في حالة الأم، ونبحث عن تعليلات لموقف ذات من قبيل: أسلمها في أن تحقق ما عجزت هي عنه، أو رغبتها في استخلاص الفخزين المبهرين من برائن الوحش، أو العكس: تخطيئتها بهدم السقف فوقها. أو وجود عاطفة خاصة نحو الشقيطي (الذي يماثلها سنا تقريبا)، أو ضده: رغبة في ردعه للحيلولة دون انتشار عدوى طريقته في انتزاع حقوقه الزوجية) أو الانتقام منه لأنه أقعها بأن تعطيه مذكراتها التي لم تتجاوز الألف جنيه ليضعها تحت تصرف الحاج قرشي مقابل ربح سنوي يصل إلى ثلاثين بالمائة. (ص ٢٨٧ - ٢٨٨).

ويمكننا أن نلاحظ أسلوب الراوي في تعدد الاحتمالات في تحليل شخصية ذات (ص ٣٣١)، حتى إن النقد القاسي يوجه لمظاهر اجتماعية وإدارية في أسلوب محايد (ص ٣٥٠) من قبيل الإشارة إلى موقف الجنود من أوامر ضباطهم في العمل في المنازل.

وإذا كانت هذه الروايات تتنجح إلى حيادية الراوي حين يضع القارئ أمام احتمالات أو خيارات متعددة فإنها تلجأ

الشخصيات والأماكن وتتأمل الظواهر والأشياء وتلاحظ فاعلية الزمن البانية المدمرة، نجد أن هذا الراوي العليم في الروايات التقليدية ليس واثقا من شيء محدد، بل هو أقرب إلى الراوي المحايد، يراقب الأشياء دون أن يتدخل في توجيه مسيرها أو تفسير ظهورها على نحو معين. إننا نراه يلجأ إلى أسلوب الشخص الموضوعي وربما العالم في مختبر أو قاعة دراسية، يورد الاحتمالات المختلفة وكأنه يدل أن يكون راويا عليما أصبح غير واثق من أي شيء، على نحو ما نرى في الموقف من أستاذ مادة الإعلام الموجه في (شطح المدينة) وهو:

الذي ساعد زوجة رئيس الجمهورية السابق وسهل لها الحصول على شهادة التخرج في كلية العلوم الإنسانية مقابل وعده بمنصب كبير، ولكن رجال الجامعة يردون فوراً، إذ تقرّر إحالة هذا الأستاذ إلى لجنة التأديب السرية. ولكن مصادر البلدية تذكر أن السبب مختلف. ذلك أنه ضبط في دورة المياه الخاصة بالسيدات يمارس الجنس واقفا مع طالبة من الصف الأول. (ص ١٤).

ويظل ديدن الراوي عدم الوثوق من شيء أو الوصول إلى معرفة حقيقية ويستمر في الإشارة دائما إلى سلسلة الإسناد، ويعترف باختلاط الواقعي بالتخيّل، فلا يمكن لأحد أن يحزم بالنفي أو الإثبات على نحو ما نرى في علاقة المعلم الصميدى الأسطورية مع الإمبراطورة أوجيني التي أحبت فحولته واصططحته معها إلى بلادها (ص ٣٤)، ويتحدث عن سبب انتحارها ذاكرا اختلاف الأسايد (ص ٧٥).

ونجد صورة للراوي العليم الذي يبدو، في وظيفته، غير عليم في رواية (ذات) حين يتحدث عن معرفته بشخصية الشقيطي وزوجه سميحة، فتمة مشكلات بينهما، يعتدى عليها بالضرب ولكن أباه لا يلبث أن يعيدها إليه صاغرة، إذ نجد التعليات مطردة، والاحتمالات متعددة:

«شيء لا يصدق من جانب أبوين؟ ليس بالقطع إذا نحنا صوت سيلته جانبا، والقيم التي يمثلها (الظاهر منها والباطن)، فإن ما يتبادر إلى الذهن،

إلى ما يمكن أن يسمى بـ «سردية الشك» حين يتشكك الراوى ثم القارئ في كل احتمال أو تصور وصولاً إلى نفى الحقيقة المطلقة أو المعلومات الدقيقة.

ومن ملامح هذه الروايات أنها تمثل تفكك النص الروائي وتنظيمه، وهو ما يبدو في عدم سير الرواية سيرا حيثيا باتجاهها الأفقى من نقطة البداية إلى نقطة النهاية مطورة في سيرها المتواصل الأحداث والشخصيات، فالرواية تعود إلى الماضى ثم تتحرك باتجاه المستقبل، وعلى نحو ما استشهد أمبرتو ليكو بقول جيرار جينيت: «إن الاسترجاع يبدو وكأنه يعمل من أجل شئ نسيه المؤلف بينما الاستقبال Flashward إعلان عن نفاذ صبر في عملية القصة» (ص ٣٠)، على نحو ما نلاحظ في (ترايبها زعفران - نصوص إسكندرانية)، فهى عبارة عن سعة نصوص تغلب عليها عناوين القصائد، إذ تبدو الرواية وكأنها تروى فصولا متقاطعة أو متكاملة من حياة الشخصية أو حركة الواقع أو من رحلة المجتمع مع الفكر والحرية والفقر والموت والحياة. وتبدو الفصول ذات إيقاع واحد، ينداح في الواقع بتناقضاته حيث يلتقى المألوف بالعجيب لم لا تلبث هذه الحركة أن تتجه، منسجمة، إلى عالم لغوى غامض يمكن أن يعد بديلا جميلا أو أننا لنشوهات الواقع، نفوس في الواقع وتفصيلاته الشديدة ثم نصحو على لغة تمتع من كثافة الشعر وغموض التصوف. وفي كل مرة يتداخل الواقعى بالمتخيل دون أن نشعر بالحدود الفاصلة الجاسية بينها. وهذه هى نهاية النص الثانى الذى عنوانه: «بار صغير فى باب الكراسنة» وهو فصل يفص عن تفصيلات الواقع، ويتحدث عن الممارسات اليومية والشعبية ويستخدم اللغة المحكية أحيانا، فراه يفضى فى الخاتمة إلى ربط بين الواقعى والمتخيل داخل مركب تشبه الحلم أو للكابوس:

وأنا أجسرى الآن فى عمر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون من الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس حولى ناقبة جائئة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقف، وأنا أطل عليه فجأة من حاجر حديدى طويل.

وتنفض على نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي منقارها الطويل الجارح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهى تنظر بعينين حانيتين فيهما حكم على بالقتل (ص ٤٠).

وهو أسلوب لم يغازله إدوار الخراط فى نصوص الرواية التسعة كافة، وهو ليس حيلة فنية بقدر ما هو تعبير عن الصلة بين لغة الحياة الشعبية واليومية، لغة الجمال والفظافة والبذاءة وحركة المجتمع والحياة، ولغة الشعر التى تحيل الواقع المألوف إلى عالم مرموز تشيع فيه عناصر السحر والسخرية، الغربة والتفاهة فى آن.

وتنفى في هذه المرجحة من الرواية أمام تعبير عن لغة الأعماق حيث الكشف عن الأعماق المظلمة، ولكن بمعاطفة تبدو محايدة، فالراوى، يراقب الأحداث الوجودية المصيرية دون أن نشعر بتيار المشاعر الجارف كما يبدو فى الروايات الرومانسية وحتى الواقعية - أى الرواية التقليدية. فالحديث عن الفجائع يبدو مألوفاً يرويه الراوى بأعصاب باردة أو بإحساس محايد. ويبدو التمهيد اليسير للأحداث القاسية: فقد سحق «وطواط» ابن خالته تحت عجلات الترام دون أن يدرى أنه هو الذى سحقه الترام... يراقب مشهدا بعيدا عنه ولكنه فجأة دون أن يعير يعيش فى لجة الحدث بغير كلام (ص ١٤)، وهى صورة عن مفارقات اللقطات الذككية المشوقة. على أن أسلوب القص والطريقة الحكائية لها قيمة فى ذاتها فى إشاعة المفارقة، فيبدو الحدث العابر ذا قيمة بالغة فى رفع وتيرة التأمّل فى المصير الإنسانى: ثنائية الموت والحياة، وثنائية الطفولة والنهاية. ويأتى حديثه عن أمه عرضا دون أن يضعه فى سياق مأساوى وإنما يأتى فى سياق الحديث عن الأسرة، إذ يتحدث عن أخواله يونان وسوريال وثنان:

ولم يتزوج خالى ثنان إلا بعد ذلك بسنوات عندما شيع من الخيص مع النسوان ولم تخلف له امرأته فكسوريا بنت عم أرساني إلا بتتهما الواحدة. ولم أر بنت خالى هذه أبدا، إلا مرة واحدة، بالصدفة، فى كنيسة جبانة الشاطي، عندما ماتت أمى. وهى التى عرفتنى بها وقالت إنها تزوجت، وخلفت (ص ١٥٧).

جانب آخر دون معرفة أو يقين، إذ تختلط عند الخراط في (ترباهي زعفران) هذه الأدوار في طوابق العمارة الواحدة، ويبدو ذلك في عمارة (ذات) حيث تلتقي نماذج «سميحة» و«ذات» و«مدلم سهير»، وكل هذه النماذج نماذج ظاهرة ولكنها في الجوهر نماذج إنسانية تشترك في الملامح الظاهرة وفي الداخل ولا تشكل نماذج فردية. هذا الجنس جزء من التجربة الإنسانية التي تتجلى في بعدها الواقعي والغرائبي والعجائبي، فهذا هو إحساس الطفل بالجنس في الحديث عن حنة:

وفجأة ملدت ذراعيها الرقيقة وضمت رأسى إليها، ووقع وجهى تحت ثديها الحر الذى أحسسته لدنا ومتمسكاً وصغيراً وضغطت رأسى إلى أضلاع صدرها اليابسة من فوق القميص اللين النسيج وأقلت منها، وقلبي يندق وأنا أصعد السلم جرياً (ص ١٢).

فتشتبك معاني الجنس وتتداخل، فيبدو الجنس في السرد الواقعي في الظاهر، ويتجلى على نحو فاعل في الكوابيس والأحلام، ويبدو الجنس في تأمل فتى يلتفت إلى ما يظن أنه يلتفت إليه كما في حديث السارد في وصف أولجا ابنة خاله (ص ٣١).

ففرى الأولاد يمارسون الجنس مع الماهرات وبعاثون الفتيات الغريات وبقيمون علاقات مثلية مع الأولاد، فيلتقى في أذهانهم جو (ألف ليلة وليلة) الغرائبي مع الواقع البشع (ص ٨٠)، ويتبدى الجنس الشائه صورة لحياة يومية رتيبة في علاقة صبي الراقصة معها (ص ٩٨)، وتلتقى بالجنس في لغة شعرية تبلغ حد التصوف وتتبدى هواجس الجنس في لغة تشبه نشيد الإنشاد في صورة مقفولة بنهايات مفتوحة ودلالات عائمة من أثر الحمى التي يوظفها الكاتب في الرواية (ص ١٥١). ونشعر بهذا الجو الغرائبي أحياناً في أسطورة الشخصية في بعدها الجنسي من مثل ما جرى بين «الصعدي والملكة أوجيني، ويمكن أن يتأوله القارئ على ضوء ثقافته أو لا ينتهى به إلى دلالة محددة. نقرأ عن المعلم الأسطورة:

ووث عن والده حبه وشره للأكل والشكاح في هذه السن المبكرة (٢٠ سنة!) كسان يلقب

ويتحدث عن موت والده حين كان طالباً في كلية الهندسة ببساطة وبصورة عابرة (ص ١٠٨) بيد أن والده كان دائماً حاضراً في الرواية حيث يتحدث عن تفصيلات حياة والده اليومية (ص ١٠٩).

ونلاحظ الراوى في رواية (شطح المدينة) للفيثاني يتأمل فيما يشبه الحيات، فيناقش قضايا وجودية مثل الموت من خلال الفكاهة والسخرية (ص ٢٨)، وكأن الراوى في هذه الرواية يخرج من حيز الراوى العليم والشخصية الغنائية ليدخل فضاء الحيات:

تبدو أزمته المستعانة باغيلة كأنها شخص غيره لكنها تلح عليه، تتكأ على ذاكرته، وتلغ في الأرودة المؤدية إلى غرارة قلبه خاصة عند اغترابه، وسعيه إلى ديار بعيدة عن أصل نشأته، حيث تقل الصبغة أو تنعدم الرقعة، فيسعى ولا يستقر، ويمضى ولا يقيم إلا قسيماً لم يعد موجوداً (ص ٢٩).

ونلاحظ هذا الحيات في (ذات) في الحديث عن المفارقة بين الشنقيطي وعبدالمجيد المعتدى والمعتدى عليه (ص ٢٨٢) وفي الحديث عن أم وحيد التي تصطحب حبيبة ابنها صباح وهو متزوج، وما يتصل بعلاقة صباح بأخريين من خلال وجهة نظر محايدة لا صلة لها بكل من المؤلف والراوى، وما تنتهى به الحكاية من حديث عجيب (ص ٢٣٤ - ٢٣٥).

ومن العناصر الأساسية في هذه الروايات ما تثيره مشكلة التلقى بما يتصل بـ «الجنس»، إذ يبدو الجنس عنصراً أساسياً ومحايداً، فالجنس لا يبدو عامل تلذذ أو استمتاع بقدر ما يبدو عنصراً في الحياة يؤثر في حركة المجتمع ومصائر الناس ويشكل منظومة سيميولوجية ترفع وتيرة العلاقة بين الواقعي والعجائبي. فالجنس هنا عار دون محاولة لتزيينه أو جميله أو تسويفه، فهو يمتد من تفتح الطفولة حتى نضج المراهقين وأولى علاقاتهم الغرامية ثم السعى إلى زيجات، ثم الخيانات الزوجية وعلاقات الكبار الجنسية واختلاط المباح بالحرم، معانبات الصبيان، وتبادل الأدوار، فيبدو بعض الفتيان شركاء إيجابيين وبعضهم شركاء سلبيين. بيد أن تورط الشخصيات في ممارسة هذه الأدوار جميعاً يحيل إلى ما نختلنا عنه من عدم ثبات الشخصية من جانب وتداخل الأدوار أصلاً من

وتبدو الشعرية من العناصر الأساسية في بنية الرواية، إذ تبدو جزءاً مضمياً للحياة اليومية ولتفصيلات الواقع، وربما تبدو تعويضاً عن هشاشة الواقع وتشوّهاته وإحباطاته، وتقف إلى هذه الشعرية مجازية الواقع وغرائبيته، بينما يبدو التوازى بين الواقعي والغرائبي بحيث لا يبدو أحدهما نقيضاً للآخر بل وجهين لعملة واحدة.

وبوسعنا أن نلاحظ هذه الغرائبية في الحديث عن أحداث عجابية وعن أسطورة الواقع والشخصيات في الروايات الثلاث، وربما يبدو الواقع ولا سيما في (ذات) أكثر غرائبية من الغرائبي والمجائبى.

ويمكننا، في ختام هذا البحث، أن نشير إلى عناصر في تلقى هذه الروايات الإشكالية، ومنها التضمينات الثقافية التي تترافق مع الإشارات الغرائبية والواقعية تفرغ من درجة الصعوبة في التلقى، ومنها أيضاً دور اللغة في التلقى من مثل التناس مع الفضاءات التراثية والحديثة، وقد تجدد الكاتب يمارس لعبة اللغة أيضاً، ومن إشكالات التلقى أحياناً تعدد أوجه التلقى بتعدد الجمل المختلفة على بساطتها، على أن واقعية الرواية الظاهرة، أى وهم واقعية أجوائها وأحداثها وشخصياتها وبساطتها ليست نقيضاً للتعقيد في التلقى، فالبساطة الظاهرة قد تبدو شركاً حقيقياً أمام المثلقي، وقد تبدو البساطة مراوغة تفضى إلى التأويل وربما تعود إلى شرك الدلالات المفتوحة.

وليس من شك في أن التقنيات الحديثة، من الاسترجاع والاستقبال، وتفتت الشخصية وتنشيط الأحداث والزمان والمكان، والقطع الصادم والانتقالات المفاجئة واستخدام تقنيات السرد المختلفة، واستعارة الأحلام والكوابيس والهذيان والحمى والتراوح بين الواقعي والمجائبى، وأسطورة الأحداث والشخصيات وربط المنطقي بالغريب، والتوسل بالصورة الإليغورية، تجعل أفق التوقع قضية أساسية يقابلها خرق التوقع الذى يستند إلى خلفية من التقاليد الفنية والمعرفية، تختلف باختلاف قدرة الكاتب ومهاراته.

بالألفى، لأنه ضاجع منذ بلوغه ألف امرأة، زاد عليهن فيما بعد، لكنه ظل يعرف بذلك، وأمر فحولته معروف، وله أطوار غريبة تروى أمرها شائع (ص ٣٥).

لقد أعجبت به وأثقت غلمتها من النظر إليه ثم امتدعته وعاشت معه طويلاً. وملتقى مع أسطورة قافلة النساء وغراية شبقهن (ص ٦٤)، والحديث عن الفتاة الباسقة التي توحى بالمنح ولكنها تصد في الواقع، وقد كان التهيؤ للقاء لقاء الأنتى مجالاً للتفلسف حول حالة إنسانية تضع القارئ على برزخ بين الواقع والغرائبي. ويبدو الجنس في «ذات» غرائبياً عجائبياً في تناسه الشديد مع الواقع. فالجنس في دلالته العامة مميز وهو تميز سلبي فيما يتعلق بالمرأة، الرجل يشعر بالتفوق وهي تشعر بالدونية، ويتولد هذا الشعور بعد عملية «الفص» التقليدية، ويستمر هذا الشعور مع الزمن في ليلة الدخلة والزواج والعمل حيث تعيش حياتها بين قذارة وقذارة. ولم يقف التمييز ضد «ذات» على الجانب المادى وإنما انعكس في الجانب المعنوى:

لم يأخذ عبد المجيد في البداية حكايات المقاطعة التي تعرض لها زوجته في الأرشيف، بين الحين والآخر، على محمل الجد، واعتبرها من أوهام النساء، ودليلاً إضافياً على أنها ناقصات عقل ودين. ولكن التكرار يعلم الحمار.. (ص ٢١٨).

وموقف سميحة من الحياة الزوجية وموقف زوجها الشنقيطى وموقف أمها وأبيها موقف بالغ السوء، فموقف أهلها غريب:

إشارات بارزة من إصبع لوثها النيكوتين حدد الأب موقف الأم، في اللبسات الأربعة: ليس في العائلة امرأة تغضب من زوجها، وليس في العائلة امرأة تترك منزل الزوجية، وليس في العائلة امرأة لا تلبى الطلبات لها، وليس في العائلة امرأة لا تشرف بأن يضربها زوجها (ص ٢٨٣).

ويظل الحديث عن الجنس جزءاً من واقع التجربة الإنسانية فهو عفوى وبسيط ولكنه مجاف للقيم والتقاليد.

مواضع:

- ٢٣- فولنجاخ ليزر، القاهرة في النص، مقابلة أجرتها نبيلة إبراهيم، مجلة فصل، ١٩٨٤، ص ١٠٦.
- ٢٤- المرجع السابق، ص ١٠٦.
- ٢٥- رولان بارت، للذة النص.
- ٢٦- جاك ديولا «ثقوة والدلالة»، ترجمة كاظم جهاد، مجلة الكرمل العدد ١٧، ١٩٨٥، ص ٧٠.
- ٢٧- توفيق تودوروف، الأدب الاستيهابي، ترجمة الصديق بوعلام، مجلة الكرمل، عدد ١٧، ص ص (١٢٧ - ١٣٢).
- ٢٨- نجيب محفوظ بتذكير، إهداء جمال الغيطاني بدار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.
- ٢٩- إبراهيم السمانين، تحولات السود، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، ص ٢٠.
- ٣٠- المرجع السابق، ص ص ٢٢ - ٢٣.
- ٣١- إدوار القسرا، الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣ ص (٩، ١٠، ١١، ١٢).
- ٣٦- إدين سوار، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤، ص ١٧.
- ٣٧- بناء الرواية، ص ١٧، ١٨.
- ٣٩- Umberto Eco, Six walks in the fiction woods Cambridge Massachu sets, Harvard University Press, 1994, P. 30.
- ٤٠- John Peck and Martin Coyle. Literary Terms and Criticism, London, Macmillan, 1984 p. 113.
- ٤١- عبد الحسین بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٩، ٧٠.
- ٤٢- الرؤية المتغيرة في روايات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
- ٤٣- نجيب محفوظ، أولاد حارتها، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص ٢١.
- ٤٤- ٤٥ - تحولات السود.
- ٤٦- ٥٠ - عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ١٤، ١٥، ١٥، ٢١٣.
- ٥١- ٥٦ - إبراهيم السمانين، الأقنعة والرمایا، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، والعرف الأخرى لجبراً إبراهيم جبرا.
- ٥٧- إدوار القسرا، تراها زعفران - لصوص إسكتلندية، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩١.
- ٥٨- جمال الغيطاني، شطح المنية، دار الشروق، القاهرة.
- ٥٩- صنع الله إبراهيم، ذات، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٣.
- ١- أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة شكري محمد عباد، دار الكتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٠، وما بعدها.
- ٢- ديفيد ميتشس: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص ٤٨ - ٤٩.
- ٣- أبو تمام، شرح الحماسة (مقدمة المزوني)، ص ٤.
- ٤- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٠٩.
- ٥- الجاحظ، (عمرو بن بحر) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ت، ص ١٣٨.
- ٦- الجاحظ، الحصون، ج ٥، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ص ٤٢٥.
- ٧- الجاحظ، المرجع السابق ١٥٣/١ - ١٥٤.
- ٨- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٧٣.
- ٩- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة الحائلي، القاهرة.
- ١٠- حازم القرطاجني، منهاج البقاء وسراج الأبداء، ص ص ٧٠، ٦٦٦، ٦٦٧، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ص ٢١٨، ١٧٧.
- ١١- أبو القاسم الكلاحي، أحكام صنعة الكلام، ص ٢٢٥، تحقيق وضون النابغة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٢٥.
- ١٢- نصر أبو زيد، الاتجاه العقلي في التصور، ص ص ١٣٣ - ١٣٤.
- ١٣- Edward W. Said, The Word, The Text and The Critic, Harvard University Press, 1983, pp. 36 - 39.
- ١٤- جمال شحيد، في البنية التكوينية، دراسة منهج لوسيان فولمان، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٠٨.
- ١٥- المرجع السابق، ص ٤٤.
- ١٦- حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل م/٥، ج ١/ الأسلوبية، مجلة فصل ١٩٨٤ ص ١١٤.
- ١٧- المرجع السابق ١١٥.
- ١٨- Terry Eagleton. Literary Theory (an Introduction), Oxford: Basil Blackwell 1985, p.66.
- ١٩- Ibid, 67-72.
- ٢٠- Ibid, 18-19.
- ٢١- Jeremy Hawthorn, A Concise glossary of Contemporary Literary Theory, Edward Arnold, London: 1992, pp. 149-150.
- ٢٢- حسين الواد، مرجع سابق، ص ١١٧.

بنيات العجائبي فى الرواية العربية

نعيب حليفى*

البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية من جهة، ثم مع شكلين تراثيين، هما الرحلة والمقامة، فى العموم؛ بعد ذلك توسع مدار التفاعل فى هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور، مع نصوص كتآب البحر الأبيض المتوسط وكتآبات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحري والعجائبي الطالع من حس واقعي شديد الشبه بالتحولات العربية. وكذلك كان الاطلاع أساسيا على النصوص الفرنكوفونية والأجملوسكسونية فى جانبها التقني وعلى التنظيرات فى الرواية، قبل أن يتم الانتباه إلى أشكال سرد جديدة من آسيا وأوروبا الشرقية والعالم العربي والإسلامي وباقي العالم الثالث. هذا فضلا عن تطوير أسلوب الإفادة من التراث العربي والإنساني، خصوصا الأشكال ثم التيمات المستدعاة من حقول التاريخ والأخبار والوقائع...

إن الرواية العربية، بهذا الشكل، قد اقتربت كثيرا - بمسافاتها الفنية - من وجدان الكائن ومتخيله، ومن بعض

١ - خلال مسار محسوب، ومرتبط بنسيج متنوع من المعطيات والتأثيرات، تأطر التراكم الروائي العربي، وسلك سبلا للبحث عن الفردة والتميز.

وبالإمكان، الآن، عبر ما هو متوفر من نصوص روائية أو قريبة منها، والكم النقدي المواكب لها، تقديم صورة أولى - من عدة احتمالات وتأويلات - عن الرواية العربية من مستويات متعددة وقد أضحت، خلال هذا التاريخ، بناء قويا ضمن النسق الثقافي والفكري فى المجتمع العربي، بأصوات تعبيرية استطاعت تشييد الرؤية وظلالها الخطابية، كما تمكنت أن توحد تحت مظلتها، أشكالاً وأنجاساً أدبية وفنية، وما يستتبع ذلك...

كما أن المسار الذى عبرته الرواية العربية، خلال تكوينها المستمر، جاء متدرجا، دائريا ومنفتحا، حيث نمت الرواية فى

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

– سرديّة اليومى والنفسى، وتعددية التناولات بالاستفادة من المناهج الحديثة فى النقد والأدب ومن كل المراجعات.

– الاهتمام بالتفاصيل وبالمعابر، والتعبيرات التى يتجهها لتطوير التيمات والبنيات التيمية.

– تطوير التراث وتطوير علاقة استثماره والتعامل معه، خصوصاً فى جوانبه الحكائى الشعبى والرحلة والأخبار.

– الارتباط بالتاريخ القديم والحديث من حيث الدلالة لتوليد دلالة جديدة، والاستفادة من التوظيفات المحلية للتاريخ والمأثورات الشعبية.

لغة خصوصيات على مستوى التقنيات والتميمات ترتبط بالمعطيات السالفة التى لم ترسم مسار واحداً، ولم تخفر نفقاً وحيداً، وإنما أسست لشبكة من الأسئلة الممتدة والمتجولة فى الثقافة العربية؛ وقد اكتسبت الرواية العربية خصوصيتها وهى تتناول الذات والتاريخ واللاشعور، متبينة – عبر هذه المحاور وما يتفرع عنها – التعبير عن رؤية أو حلم بالانتقاد والتشريح والسخرية والحوار والشخصيات؛ وضمن كل هذا، يحضر العجاليّ فى نصوص روائية عربية محدودة، من حيث هو عنصر وبنية، باعتباره أسلوباً آخر فى التعبير، ورؤية تستند على تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين.

وقد تم توظيف العجاليّ منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذرياً، لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلون بالعجاليّ ضمن تأليفهم الروائى، وذلك لرغبتهم فى التجريب والتنوع (تجنب محفوظ، الطاهر وطار، الميلاودى شغموم)؛ فيما هناك روائيون، منهم سليم بركات بامتياز، اختاروا العجاليّ خطاباً فنياً لرؤية العالم ورسمه بالتحويلات والسوخ.

ثم إن حضور العجاليّ فى الرواية العربية ذو مستويات وليس متجانساً، يرتبط بالتخيّل العربى العام والحلى؛

للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا فى العلاقات مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع والألاواق... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذى يبرر التحول

قضاياها الثابتة أو المتغيرة والمعبارة، كما مدت أوصالها مع أشكال تعبيرية من حقول مختلفة، غدت عروق متخيلها من نصوص أصبحت فى حكم النسي. لذلك، فإن التأثيرات متعددة المصادر والمرجعيات المختلفة، ونوعيات التلقى والإدماج والصياغة، شكلت ملمحاً استراتيجياً فى بناء وتطوير الرواية العربية التى خلقت – حتى الآن – فى الأدب العربى، كما متفاوتاً فى التقييم، ضمنه برزت نصوص روائية متفردة تحمل جذارة النعت بـ «الرواية العربية»، وهى مدار كل بحث يروم التقيب فى واقعها وخصوصيتها.

ولا شك أن السمة العامة تنصب على التنوع فى الأشكال واللغة والتميمات، وأيضاً فى المعرفة المقدمة، وارتباط ذلك بجسور مع الثقافى والتاريخى الاجتماعى والذاتى واللاشعورى، ثم مع الفنى – العجاليّ. وبناء عليه، استطاعت الرواية العربية أن تؤسس لتخيّل عربى يشكل خطاباً معبراً عن نقاط الخيالات فى كل مستوياتها الجريحة والممتنشة، الحاملة للذات الاستمسياسى – الحلمى الممزوج برعب المعانى، وبالقليل من ظلال الثقة وعماثر الرهبة والاختناق، والمتحدة مع أشكال وعى صدامية تنمو بدواخلها المتناقضات، والمأزق المتعكس من الذاتى والجمعى.

ولأن الرواية العربية – مثل أية رواية أخرى – هى أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبى بالفنى، والشعوى بالمكتوب، فإن بناء هذا التخيّل، يجرى متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصى والحلى والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضاً من التراث الروائى العالمى والإنسانى، كما يتغذى من الطروحات والتصورات النظرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائى العربى، ونهوضه من خلال ما هو أكاديمى وصحفى... ولا يمكن تلمس كل هذا، فقط فى نصوص المقود الأخيرة، بقدر ما كانت الرواية العربية منذ أولى النصوص لمحمد حسين هيكل وجبران خليل جبران وغيرهما، تشيد لرؤية مرتبطة – بعد محاولات متفاوتة – بالتاريخى والنفسى.

وحتى الآن، يصبح «البحث» عن حداثة الخصوصية، مكوناً رئيسياً فى الكتابة الروائية العربية، انطلاقاً من أربعة محاور، متداخلة ومتغيرة:

النسق والمرجع، فما يعتبر في «عصر ما من باب العجيب قد تزلزله هذه الصفة فيفقدنا في عصر موال»^(٦).

كما يتخذ تلويحات مغايرة مع كل مؤلف جديد، فيصبح العجيب كذلك «حسب المسافة التي تفصل بينه وبين تصور مألوف للواقع، وأثره المنظور الثقافي السائد في العصر»^(٧)، حتى إن النقاد الذين تناولوا مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمي وأبان عن جليز مشترك في كل التعاريف. فالعجائبي في نظر مكسيم رودنسون^(٨) هي أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى أنثريه ميكيل أن العجيب تشكل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية^(٩).

أما تودوروف^(١٠) الذي حاول تقديم خلاصات دقيقة، فيعرف العجائبي بحدوث أحداث طبيعية وبرز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي؛ وفي سياق آخر يسمي محمد أركون العجائبي بأنه ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية، مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة انفتاح على الذات^(١١)، وهذه مسألة أساسية حيث تجعل العجائبي ينضج من الانفعال والإثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيراً موازاً بحضور الراوي؛ ووجود التعجب والتركيب اللغوي، وعلاقة كل ذلك بالاعتقاد والذات والمتلقي الضمني أو الصريح.

وتعمق كل التعاريف ثراء المفهوم واتساعه الناتج عن ثراء النصوص الزائخة بالعجائبي، في كل أشكاله، انطلاقاً من النصوص الدينية: الإنجيل والتوراة والقرآن الكريم؛ وأيضاً كتب السيرة كما المؤلفات الشعرية، وبشكل كبير كتب الرحلة ومؤلفات التاريخ والشعر أيضاً.

هذه التعريفات والمراجعات التي همت فترة سابقة لن نجد الاطمئنان إلا بمراجعة تجليات هذا العجائبي في المتخيل السرد العربي، خصوصاً في المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمخطوطات الواردة في مؤلفات الجغرافيا الوصفية والتأليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأساطير والتراجيح والطبقات ثم نوع آخر من المتخيل

من متخيل «سائب» إلى جنس تخيلي يسنده وعي ولغة متميزة ويتمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب^(١٢).

وللعجائبي استعمالاتان؛ بين أن يكون عنصراً مدرجاً ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاور فيها الواقعي بالسخرية منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتمدد هذه البنيات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والمقائدي والاجتماعي ثم السياسي...

٢ - إن العجائبي، مفهوم، متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكراً على الأدب، فقط، وإنما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحمرة في المألوف واللامألوف.

وقد نمت المفردة مع الحكى الشفوي في إطار التواصل الفردي، الذاتي (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعي متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبي انطلاقاً من الوعي.

وعبر العالَم تسربت المفردة بمراجعياتها الأدبية وصارت متداولة، فابن منظور يحددها بما يرد على الإنسان/ القارئ لقلة اعتياده^(١٣)؛ وهو تعريف يضيق عن الدلالات التي يحبل بها العجائبي، والتنوع الذي تؤسس له، لأن هناك «غنى واسماً للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي» على حد تعبير جاك لاكوف^(١٤)، كما ظلت المخيلة العربية مرتبطة بأصولها وبظلال ماضيها رغم التحولات، إذ يعرفه القرويني، وهو الأديب المؤرخ، بالحمرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشئ أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه^(١٥)، وهو تعريف قريب مما يقره اللغوي، الجرجاني، بأن العجب هو تغير النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله^(١٦).

ويتحقق هذا الغنى من انفتاح العجائبي على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مده بأنوية، وقنوات تنهض بتشغيل الحكى وتفعيل المتخيل، حيث ارتباطات العجائبي كثيرة، إضافة إلى أنه يتغير بتغير المصور والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في

في «ألف ليلة وليلة» وقصص الحيوان والقصص الفلسفي ثم الرحلات بنوعها الفعلي والاستهياضي.

ويتنوع العجائبي، عموماً، على هذه الأشكال، إذ إنه:

- يرتبط بالماضي والغيبى وبما هو فوق طبيعي، وبالكرامات والمعجزات.

- يعمل على تبير الإنسان والمكان والزمان.

- يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء.

- يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخرافق والمسخ والتحول والتضخيم...

والى جانب مكونات أخرى تأسيسية، يتسوق العجائبي في السرد العربي القديمة بنية شديدة الامتداد والخصوصية.

٣ - منذ بداياتها الأولى، سعت الرواية العربية إلى البحث عن هوية واقعية انطلاقاً من متخيل الذات والمجتمع، وكذلك الارتباط بشكلي الرحلة والمقامة، وهما يستدعيان العجيب بأشكال مختلفة في كتابات نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، دون أن يتخذ ذلك طابعاً تمييزياً متجلداً كما كان في النصوص العربية القديمة.

أما الرواية العربية المعاصرة، فيمكن النظر إلى العجائبي فيها بوصفه مظهراً من مظاهر التخصص، لأصالته واستمدادته من المحكي والمزجيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الإنسان والمجتمع العربيين فميزته في الرواية العربية من حيث هو خصيصه - أنه ليس واحداً بل يتعدد ويتخذ شكلين لورود أو أكثر:

يرد عنصران دلاليان في السياق العام للنص الروائي أو بنية دينامية في الرواية، وهو الأساس باعتبار هذه البنية في العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف الطبيعي في حدود معينة ومستويات محسوبة، من روايات لا آخر مع التركيز على الامتناع والتحول الخالق للنخبة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وببعض ملامح من التراث المحلي بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد في المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشياء، تتضمن خطاباً معنياً يركز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور... باعتبار العجيب:

مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرقات وشتى أنواع الرقابة^(١٣).

كل هذا وغيره يشتغل في كل البنية الروائية، ويقود الأفعال والأحداث نحو الأفق الذي يرسمه التعجيب. ويمكن، عموماً، رصد ثلاثة أنواع من العجائبي من حيث استثمار المرجع بأشكال غير موحدة:

- مرجع التراث العربي في جانبه السردى والتاريخي (تعجيب محفوظ في «رحلة ابن فطومة»، والطاهر وطار في «عرس بفل»...).

- مرجع التراث المحلي والاستغفال على اللغة (سليم بركات في كل رواياته).

- مرجع التراث العالمي والواقع العربي («اللجنة» لصنع الله إبراهيم، وأحلام بقرعة» محمد الهادي...).

إنه تقسيم نسبي يتدهم بتجليات العجائبي في الرواية العربية بأشكال ثلوثية، ذات حضور إلى جانب باقي العناصر في البنية الروائية، تصوغ رؤيتها وخطابها الموجه عجائبياً، ويمكن تمحيص هذا التجلي ضمن كلية التنوع من خلال حضوره في الرواية العربية المعاصرة بوصفه خصيصه تعمل على استثمار العجيب في أهم العناصر المشيدة للنص الروائي «الكرونوتوب» ثم «الشخصيات» بصياغات تعمل على تحويلات في مالوفية الزمان والمكان من جهة، وفي وعي الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة ثانية.

٣ - ١ يتمظهر العجائبي في البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته، فيجئ خارقاً مكسراً للحدود بين الماضي والآتي، مؤسداً للنخبة والتعجيب، وهو يسير - في الرواية - إلى جنب الزمن العادي المألوف، بل وأحياناً الزمن ذي المؤشرات التاريخية والحدود المكانية المثبته لواقعته.

يحمّد الروائي سليم بركات^(١٤) إلى توليد العجائبي انطلاقاً من الزمن في كل رواياته ليؤدى وظيفة امتساخ الزمن، من خلال سرعته وتكثيفه للحظات أمام زمن عادي

العذراء التي لها ثلاث بنات حبلت بهن وأنجبتهن في ثلاثة أيام.

وفي روايته (عرس بفل) (١٨) يحقق الطاهر وطار صورة للمعجاني انطلاقاً من الزمن العادي، ذلك كان يحياه الحاج كيان قبل معرفه على العناية وعوالمها، وأيضاً التحول الذي طرأ على اسمه المأخوذ من اسم السجن الذي دخله، ثم انقلابه من داعية إلى «هزي» تابع، وكذلك ارتباطه بالظلمات والحلم والاستيهام والهناء أيام السبوت والأحد، فيصبح الزمن كابوسياً، مسخراً للسخرية والمفارقة والجنون والعبث، وتحلل العلاقات والفساد المنظم.

تخضع أزمنة وأمكنة هذه الرواية لتحويلات عنيفة وامتناعات من داخل رحم ما هو واقعي بيت العناية وكر الفساد ثم المقبرة وعند سليم بركات، في الشمال السوري - الكردى أو بيروت وقبرص وأمكنة أخرى؛ مثلما المدينة الغريبة يزورها المعجيب في أبواب المدينة، أو في رواية اللجعة لصنع الله إبراهيم وفصلها الكابوسى وما يفسره من استيهامات وامتناعات وسخرية.

يختلف تشغيل الزمن المعجاني في التناول ولكنه يهدف إلى صياغة رؤية رمزية للزمن العربي في لحظات ماضية مرتبطة بالهزيمة والاحتلال من جهة، ثم العبث وامحاء القيم والجنون من جهة ثانية...

٣ - ٢ : وتمتلك الرواية العربية خصوصيتها أيضاً ببناء المعجاني في الشخصية، حيث تنمو، بدورها، داخل الواقعي وتتفاعل معه بالصراع مستمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتناسخ وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائية تؤسس لمصائر وأقدار تحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانياً جذبوا بالانتباه.

إن ارتباط الشخصيات بالمعجاني هو تسمين للتيمات بالكثافة التخيلية التي تخلق شخصية عجائية محضه أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة، وفي كل الحالات استطاعت

ورتيب، وهذه اللامالغوفية في الزمن تقترون بالغيب والكشف والموت والفكاهة والعلاقة مع الأرض ولوث الماضي.

وعند موسى ولد ابنو في روايته (مدينة الرياح) (١٩) يتوزع المعجاني على ثلاثة أزمنة من ذاكرة شخصية «فارا» ماضياً في القرن الحادى عشر الميلادى، ثم حاضراً في بداية القرن العشرين، ومستقبلاً في النصف الأول من القرن الواحد والعشرين.

وسيلجأ المؤلف في بناء المعجاني داخل بنية الزمن إلى الغيب بمساعدة شخصيات دينية ذات حضور في الذاكرة، ومعروفة بخدمات تقدمها للإنسان المؤمن، والمقهور، في لحظات العسر: الخضير آية الله ثم سوليم، الأول ينقله في الزمان والثانية في المكان.

لكن الإضافى في رواية (مدينة الرياح) هو اعتمادها على مكون من عناصر روايات الخيال العلمى بوصفه إطاراً افتتاحياً يبدأ باكتشاف مجموعة من الباحثين الأثريين جثة «فارا» فى قمة جبل الغلابية، وتحليلها في مختبرات متطورة جداً واستخراج الأحاديث التي كانت تعتمل بعقل فارا خلال سكرة الموت.

وفي (عين الفرس) للميلودى شغوم (١٥) يصبح الزمن في لحظات متعددة مخترقاً للماضى والراهن والمستقبل، وذريعة لتخليق المعجاني الذى يولد خمس مرات، سنوات ٦٦١ و ٨٤٢ و ١٨٣٠ و ١٩٦٧ ثم ٢٠٤١ (١٦) حيث الشخصية تولد في كل هذه التواريخ ولا تروى عنها، فتكتفى بالحكي عن الميلاد الأخير - والمستقبلى - وهو بذلك يرسم عجائبها مرتبطة بأزمنة سياسية ذات إحالات واقعية ودلالات رمزية.

أما المعجاني عند إلياس خورى في (أبواب المدينة) (١٧) فيتجسد في المدينة الغريبة وشخصها النكرة: المرأة والغريب والزمن المفتوح بألف سنة من قبل ومن بعد على أحداث تختزل الحركات الطبيعية في مشاهد مثل المرأة

قناع مفارق من جهة أخرى، له القدرة على حكي يخطب المعجب ضمن بنية التأليف الروائي.

وتجنى الشخصيات في رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم^(٢٠) ذات مسحة كافكاوية تولد الكابوس والمعجب شيئا فشيئا إلى اللحظة التي يبدأ فيها السارد بأكل نفسه.

أما شخوص سليم بركات، فإنهم يحققون الفعل المعجاني بشكل تام، فهم يولدون ويشيخون في اليوم نفسه، واللامرئيون أو الشخص ذو اليد الريشية، أو شخصيات غريبة، ملفزة تعتمد على محاورة الغيب وممارسة الاختفاء والمهابة وخطط الأزمنة.

إنها شخصيات ومصائر قدرية مرسومة تخيليا، وتخضع للتحوّل وتمارسه، وذات علاقة بالسخن والغيب والاختفاء والموت والذاكرة والماضى والحاضر والآني. ذلك أن حضور المعجاني مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدث، إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تختك بها فيوجج الصراع بفعل محركات التحوّل والامتساخ الظاهري والنفسي الداخلي، أو أدوات سحرية وغيوب، وما هو فوق طبيعي، مما يخلق واقعا آخر، مرئيا من الحلم والاستيهام والجنون ملئ بالعنف والبعث والارتخالات الذهنية والفعالية، وهو في هذا المستوى، يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعي للتحكم في الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقع بكل ثوابته مع مبدأ المعجاني المنظم للحكي.

٤ - ترتبط بنيات المعجاني في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور. وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء المعجب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامي، عبرهما يتنامى المعجاني ويحدد موقع الواقعي، فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية - غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعي، بكل

الرواية العربية، في العموم أن تلتقي شخوصها بالتيارات المعالجة، إضافة إلى التنوع فيها حيث يشتغل المعجاني في الشخصيات بأشكال كثيرة، بأن تكون مألوفة، لتحويلات صادمة تؤثر في الوعي وتخلق حالات من التحوّل النفسي الذي أعطى للذاكرة سلطة الخرق الزمني وتكبير المألوف، وتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الريب، وكان فضاء الاستيهام هو بناء إسفنجي لامتناص صدمات وإحباطات الواقع المعيش. فشخصية الحاج كيان في رواية (عرس بقل) توجد عالما كاملا من الاستيهامات والهذيان والهولوسات، في المرحلة الثانية من تحوله الموسومة بحماية الفساد وتدخين الحشيش، بعد المرحلة الأولى الخاصة بالطهر والحلم بالمجتمع الفاضل. وغير اللغة يفرض هذا العالم الذي يحياه الحاج كيان، خليطا من المعجب والسخرية، مستمينا لذلك بالتاريخ والأدب وظلال حركات المعتزلة والقرامطة، يخططها بمفاعلات حاضره واستيهامات قوية هي الخيط الفاصل بين رحلتين وعالمين وشخصيتين.

ويوظف فارا في (مدينة الرياح) الذاكرة لخلق حلم مثلث الحركات في مواجهة ثلاث قضايا كبرى هي: العلم والحب والثورة داخل فضاء الفعل والتكرار والقدرة والقذارة والإجهادات المتتالية.

ولتدعيم وتقوية المعجاني يستعين فارا بالطينين وبالرحلات في الزمان والمكان وبطائفة الاختفاء وعناصر أخرى من أجل الصراع ومواجهة قضايا كل مرحلة يحياها.

وتنزع الشخصية المحورية في (عين الفرس) إلى الأسطورة والاختلافات واللعب وتلغيم الحكى والمبالغة والتضخيم، على غير بناء الشخصية في رواية (أحلام بقرة) لـ محمد الهراذي^(١٩)، ذلك أن محمد السارد يخضع لعملية تحويل بوضع دماغه البشري في جسم بقرة، فتتحوّل الأحداث إلى مسار عجائبي يقود البقرة إلى مقاربات تسير بين خطي الكوابيس وأحلام البقطة من جهة، وبين السخرية من داخل

هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة ربط خصيصاتها بالأفق
الحداثي والوعي الثقافي؟

ثانياً: الروايات العجائبية أو المحسوسة عليها، أغلبها يعمد
إلى تشغيل العجائبي باعتباره عنصراً جزيئياً في البناء العام، أما
النصوص الأخرى، وهي قليلة، فتستخذ من العجائبي تيمة
أساسية، وفي الحالتين يلاحظ أن صورة العجائبي في الرواية
العربية ترد بصيغ متفاوتة ومتعددة تحمل خطابات موازية شبه
موحدة.

ثالثاً: بشكل عام، يمكن اعتبار العجائبي خصيصة
تمييزية في الرواية العربية، لم يتم استئثارها بشكل موسع
وكامل، وأيضاً لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية،
وذلك نظراً لغياب كم روائي في هذا الاتجاه، بالإضافة إلى
غياب نقاش نقدي يضع العجائبي ضمن قائمة الأسئلة
المطروحة على الإبداع العربي.

وضوحه الكاذب ولؤهامه المخلفة، في المأزق. كل هذا أسس
لخصيصات مميزة في الرواية العربية، منها أن هذا العجائبي
يستمد وجوده الفني من التراث العربي والإسلامي في جانب
السردى من حكايات وتصوف وأخبار... ومن الملل والنحل
والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلاً عن
تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات في رؤية
فنية حدائية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية
والعربية.

وفي هذا السياق، يمكن تسجيل بعض الاستخلاصات
المتعلقة بحضور العجائبي في الرواية العربية، وهي عبارة عن
تساؤلات تستنطق هاجس البحث عن الخصيصات المميزة:
أولاً: هناك خصيصات في الرواية العربية بشكل عام، أو
متفرقة في نصوص معينة متفرقة، تطرح تساؤلاً أولياً حول
حدائية الخصوصية، وقدرتها على التعبير والاستشراف، بمعنى:

هوامش:

١ - تزيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام،
مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ط ١ - ١٩٩٤. ص ٦ من
تقديم محمد برادة.

٢ - ابن منظور، ج ١١، ص ٦٩ - ٧٠.

٣ - L'étrange et le merveilleux dans l'Islam Médie-
vale. colloque, ed jeune Afrique, 1978, P42.

٤ - زكريا الفزني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. مصر، مكتبة
الباي الحلبي ولولاه، ط ٥، ١٩٨٠، ص ٥.

٥ - المرجاني: كتاب التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨ ص ١٥٢.

٦ - حمادي المسودي، العجيب في النصوص الدينية (مقال): مجلة
العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد ١٣ - ١٤، ربيع ١٩٧١ ص
٨٨.

٧ - حسني زينة: جغرافية الوهم، لندن، رياض البهي، ط ١، ١٩٨٩،
ص ١٧٧.

٨ - حمادي المسودي، ص ٨٧.

٩ - المرجع نفسه، ص ٨٢.

١٠ - T. Todorov: Introduction à la littérature fantas-
tique. ed Seuil (points) 1970. (chap 3).

١١ - L'étrange et le merveilleux, idem p 6, 23, 24.

١٢ - تزيتان تودروف، مرجع سابق، من التقديم ص ٨.

١٣ - ملجم بركات في نصوصه الروائية أنثالية:

- فقهاء الظلام: قبرص، منشورات الكرمل ١٩٨٥.

- أرواح هتمية، بيروت ١٩٨٧.

- الرهش، نيقوسيا، نيسان ١٩٩٠.

- مصسكات الأبد، بيروت، دار التنوير ١٩٩٢.

- الفلكيون في لثلاث الموت: حور الشروش، بيروت ١٩٩٤.

- الفلكيون في أبعاد الموت: الكون، بيروت، دار النهار ١٩٩٦.

١٤ - موسى وليد ابن: مجلة الرياح، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦.

١٥ - الميلاودي شخموم: هين القريس، الرباط، دار الأمان ١٩٨٨.

١٦ - تمجيد هذه التراخيح - كما يقول عبدالحاميد عقار - على الهزيمة،

٦٦١ هو تاريخ قيام دولة بني أسبة وهزيمة العدل والشرى. ٨٤٢،

- ١٧ - إلياس غزوي: أبواب المدينة، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨١.
- ١٨ - الطاهر وطار: عرس بقل، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، العدد ٤٧١، مارس ١٩٨٨.
- ١٩ - محمد الهادي: أحلام بقسوة، الدار البيضاء، دار المنطلي، ١٩٨٨.
- ٢٠ - صنع الله إبراهيم: اللجعة، القاهرة، دار شرقيات، ط ٦، ١٩٩١.
- استمرار محنة القتالين بخلق القرآن والتكامل بالمعتزلة وتوثيق الاجتهاد،
أى هزيمة المقل. ١٨٢٠: تاريخ احتلال الجزائر وقذف الاستقلال
والهوية. ١٩٦٧: هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل.
نظر: عبدالحميد عقار: الخطاب الروائي بالمغرب العربي. رسالة لنيل د.د.ع،
موسم ١٩٩٥ - ١٩٩٦ تحت إشراف أحمد البيهوي، مرقونة بكلية
الآداب. الرباط، المغرب، ص ١٤٩.



السمات الفنية فى رواية القمع العربية

نزىه أبو نضال*

تبدو الرواية لدى المتلقى عموماً نصاً حكاثياً موازناً للواقع أو هى تشبهه كثيراً أو قليلاً، وربما كانت مجرد حكاية خيالية لاصلة لها بالواقع. أما رواية السجن فإنها تستغرق فى اليومى والتفصيلى والتسجيلى الحى، وكأنها وثيقة حقيقية أو مذكرات حميمة، فيختلط لدى المتلقى شكل الوثيقة التسجيلية مع ما يبدو كأنه بحث عن صياغة جديدة لشكل إبداعى غير مسبوق، هذا الشكل ليس رواية تشبه الحياة ولكنه الحياة نفسها تأخذ شكل الرواية.

فما السمات الفنية لرواية الحياة هذه؟

فى تقسيمه أنواع الرواية من حيث بنيتها الفنية يحدد إدوين موير ثلاثة أشكال أساسية:

— رواية الحدث التى ينهض البناء الأساسى فيها على الحكمة الروائية.

بعد أن تحول القمع إلى ظاهرة عامة فى الحياة العربية، لها صفة الديمومة والشمول، وبعد أن تعرض ألوف الكتاب والمفكرين والفنانين لألة القمع، وعبروا تجربة السجن والتعذيب، وعاشوا فى ظل الإرهاب والمطاردة والحصار، بعد هذا كله، لم يكن غريباً أن تتلقى المكتبة العربية هذا الفيض من الأعمال الإبداعية الروائية التى تمكس ظاهرة القمع، وتسجل تجربة السجن والمعاناة والربح والصمود، فكان أن ظهر نوع أدبى جديد هو أدب السجن، وهذا النوع لا يقتصر على بلد عربى دون الآخر، فقد شكل ظاهرة روائية عربية، ينتشر كتابها من المحيط إلى الخليج. ورغم حداثة هذا النوع الأدبى، فإنه من الغزارة والتنوع والعمق بحيث أخذ يشكل ملامح فنية متميزة، ليس على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى الشكل كذلك. مما استدعى ضرورة البحث فى السمات الفنية الخاصة بهذا النوع الروائى الجديد.

* نازك أرنؤى.

كذلك تجريباً لمغزى أوسع بكثير ولقضية أخطر وأكبر هي قضية حرية الإنسان.

هذا الاستغراق التفصيلي في المحدد والسعي في الوقت نفسه للمجرد هو إحدى سمات رواية السجن وواحدة من إشكالاتها الفنية.

وهذا الإشكال يتقاطع مع إشكال مقارب وهو إلحاح الكاتب على أن يدعم نصه الروائي بالوثائق التسجيلية، باعتبارها براهين وأدلة دامغة تكشف حجم معاناته الإنسانية من جهة، وتبين من جهة ثانية البشاعات المريعة التي تمارسها سلطة المحقق/ الجلاد/ السجن.

فكيف يتنجو الكاتب من سطوة تزامم الوثائق ليحفظ للرواية شرطها الفني؟ ليس باعتبار هذا الشرط نسقاً روائياً ملزماً، ولكن حتى لا تكون الرواية مجرد ركام من التفاصيل والمذكرات الوثائقية التي تجعل الكاتب يقول كل شيء، فتكون النتيجة فيئاً أن لا يقول شيئاً، كما لاحظنا ذلك جزئياً في ثلاثية شريف حتاته، و«المحدد الأسود» لشاكر خصباك.

ولعل ما يتسق مع هذا الإشكال الفني حول الكاتب أحياناً إلى تضخيم بعض الظواهر والتعبير عنها بحرارة فائضة، مما يحدث نوعاً من الخلل في عملية الإرسال الإبداعي، فلا يتحقق التوازن الفني المطلوب بين ما يسميه الأسلوبيون بالشحنة المنطقية والإمتاع عبر الشحنة المعاطفية أو الوجدانية.

إن مصدر الخلل في تقديرنا ينطلق من أن الكاتب يصدر أساساً عن موقف إيديولوجي أو أخلاقي يبرر التعبير عنه، كما رأينا ذلك في تضخيم الأبطال السجناء المرحلين في «قطار» صلاح حافظ، أو في مدى سطوة وقوة «حميدة» بطل «المستعقبات الضوئية» لإسماعيل فهد إسماعيل، أو في تضخيم حجم معاناة وعذاب ضمير «المسكري الأسود» ليوسف إدريس، وكذلك في دور المحقق مجدي ومعاناته العائلية في رواية «البصقة» لرفعت السيد، أو في الإيغال المتكرر والمضخم إلى حد الإفراط في تصوير أساليب التعذيب وأشكاله في رواية عبدالرحمن منيف «الآن هنا» أو «شرق المتوسط مرة أخرى».

- رواية الشخصية التي يركز بناؤها على شخصية أو شخصيات مركزية ترتبط بها الأحداث والوقائع.

- الرواية الدرامية التي تتوازن فيها قيمة الحدث مع قيمة الشخصية، بحيث يرتبط كل تغيير في تكوين الشخصية بإحداث تغيير مواز في الحدث أو الحكمة، وفي المقابل فإن كل تغيير في الحدث يقود بالضرورة إلى تغير في الشخصية، فيبقى التوازن الفني قائماً بين الطرفين.

رواية السجن عموماً تندرج أساساً في إطار الرواية الدرامية، وحيث السجن أو المعتقل هو ذاته الحدث في حالة الفعل والحركة، إنه الحياة في ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها في مكان ضيق: الضحية في مجابهة الجلاد، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بمناصر الضمير الإنساني المشروع في مواجهة المحقق والسجان المدججين بكل آلات البطش والتفكيك، الخاضع الهيمى للقرائن الميدانية الأولى أو التثبيت النبيل واليهي بصمود الروح، وبلا رتقاء بالكائن الإنساني نحو غد أجمل.

إن رواية السجن من حيث هي تعبير حار ومتورن للرواية الدرامية تسجل التجربة الإنسانية الكاملة للحدث من خلال الشخصيات ذاتها انطلاقاً من التوغل التفصيلي في التجربة الحية. غير أن الزنانة بوصفها مكاناً محدداً ليست هي الموقع الوحيد للصراع، فمن حيث الجوهر لافرق هناك بين مواطن مسجون في زنزانة وآخر مسكون بالعرب خارجها، قالة القمع واحدة، وتطال الجميع، سواء باستخدام السوط أو التهديد به، ولا يبقى أمام هذا المواطن من خيار - سواء داخل السجن أو خارجه - سوى الصمود أو السقوط.

إن رواية «الآن هنا» لعبد الرحمن منيف تقدم نموذجاً لهذه الصراع المفتوح بين المواطن والجلاد في أشد لحظاته كشافة ودومية وجنوناً. وهذه التجربة الحية هي نقطة الارتكاز في مختلف الأعمال الروائية والوثائقية التي تتناول تجربة السجن، ولكن الروائي وهو مستنزف في اليوميات الصغيرة والجزئية يرفض أن تكون تجربته بالغة القسوة مجرد «حكي» عن وقائع يعينها أو عن شخص بقاته، حتى ولو كان هو الراوي ذاته، المكتوى بهذه التجربة، إنه يسعى لكي تكون

المكان والزمان :

السجن، من حيث هو مكان روائي، ضيق ومحدود، ولكن الرواية حرة في الزمان. والأمكنة الضيقة عموماً تكسب الصراع الدرامي حشدته وتسهل من اتسباب الزمن وتزيده وضوحاً، مما يجعل العمل الروائي شديد التوتر.

غير أن الزمن في رواية السجن زمن داخلي ولا علاقة له بعقارب الساعة، وهنا بالضبط تكمن نقطة الافتراق الأساسية بين رواية السجن الدرامية و الرواية التسجيلية. فرغم أن رواية السجن تفرص كثيراً على التوثيق المعلوماتي الدقيق حتى إنها تأخذ أحياناً شكل مرافعة معززة بالأدلة والبراهين الدامغة، فإن الزمن الروائي فيها يظل من طبيعة مختلفة عن زمن عقارب الساعة في الرواية التسجيلية عموماً، كما في (الحرب والسلام) لتولستوي أو الأجزاء التسجيلية في «بؤساء» فكتور هيجو. فالزمن هنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، كما يقول موير، أما الزمن في رواية السجن فهو زمن نسبي يرتبط بالتداعيات والمشاعر الداخلية للسجين السياسي.

الزمن الداخلي في رواية السجن ترك بصماته الواضحة على بنيتها الدرامية وشكل إحدى سماته الفنية، وذلك عن طريق تجاوز شكل النسق الروائي الكلاسيكي المألوف القائم أساساً على قانون السببية والمتصالح أصلاً مع نمط العلاقات والمفاهيم الأخلاقية السائدة، كما تقول فرجينيا وولف.

ولقد لاحظنا منذ صدور (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم (١٩٦٩) أن كتابة السجن الروائية عموماً أخذت تدمر الشكل الفني للرواية من حيث هو نسق لكي تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها بوصفها شكلاً روائياً جديداً، ليس من أجل تكريره نسقاً مختلفاً، كما قلنا، بل من أجل مجاوزة مفهوم النسق نفسه. وهنا، بالضبط، تتجلى نقطة التقاطع الحسري بين رواية السجن ورواية الحدائق عموماً، وذلك باستخدام التقطيع الزمني والمكاني حتى عند شريف حشاته الأقرب إلى الرواية السردية، وكذلك في عمليات المونتاج، التداعيات، الاسترجاعات، الارتدادات، القصصية والإضافة البرانية على طريقة الكولاج في الفن التشكيلي، كما عند صلاح عيسى ومجيد طويبا، وغالب هلسا جزئياً، وكذلك

في تعدد الأصوات الروائية كما عند عبدالرحمن منيف في (شرق المتوسط) - الأولى والثانية -، وشاكر خصبك في (الحقد الأسود) وفي كسر حاجز الزمن وإزدواجية الشخصية كما في (مجموعة شهادات) لصلاح عيسى.

وإذا كانت مضامين الرواية تترك بصماتها على شكلها الفني، فإن الاهتمام اللاحق بالوسيلة التعبيرية والانفعال الفني الهائل بها سيحدث تغييراً في المضمون مماثلاً للتغيير التقني الذي قام به الكاتب. وتأثير الشكل على المضمون، هذا ما لاحظته مارك شور عند دراسة جيمس جويس في مقالته: «التكنيك بوصفه كشفاً».

إن هذه الجدلية كان يمكن أن تترك آثاراً سلبية أكثر عمقاً على رواية السجن العربية عموماً خاصة بالنسبة إلى مسألة التوصيل بين المدع والمتلقي، غير أن الخنادق السياسية والإيديولوجية لمبدعي رواية السجن قد تركت مثل هذه الآثار السلبية في أضيق نطاق، كما نلاحظ ذلك عند صنع الله إبراهيم.

البحث عن الحرية

في الانفلات من الشكل الكلاسيكي:

ليس من السهل أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفني للرواية العربية عموماً ورواية القمع. إلا أن هذه الصعوبة لانتمى، كما رأينا، استحالة تلمس مستحذات شكلية متميزة في رواية السجن. ففي ظل واقع القمع والإرهاب الذي يعيشه الكاتب العربي، وفي ظل معاناة تجربة السجن المميشة أو التخييلة، لا يبحث الروائي عن مجاوزته الواقع على مستوى المضمون فقط، ولكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد الواقع العملي يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، ولهذا فإنه يسعى إلى تحقيق حريته بمحاولة الانفلات من الشكل الكلاسيكي للرواية باتجاه شكل فني جديد. وهذه المحاولات للانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها، هي بالوعي أو باللاوعي محاولة للوصول إلى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل.

وفى إطار هذه المعادلة تختفى التفاصيل والتجانيات والاختلافات بين سجين وآخر وبين جلاّد وآخر، فتكون النتيجة أن تماثل التجربة لتعبر عن نفسها بالتالى على المستوى الفنى والإبداعى بتماثل الأشكال الروائية فى أدب السجون.

غير أن هذا التماثل لايعنى بالتأكيد وجود علاقة ميكانيكية تنتج قطعاً مطابقة الأشكال والحجوم والمكونات ، فالحياة الإنسانية أكثر تعقيداً وتنوعاً وثباتاً فى الأساليب والتقنيات وزوايا التناول والخبرات الفنية والقناعات الإيديولوجية.. إلخ. غير أن هذه التفاوتات لاينى عدم وجود سمات فنية مشتركة فى أدب السجون، ومحاولتنا هنا نلمس هذا المشترك فى الشكل الفنى فى رواية القمع العربية.

تندرج مجموعة الأعمال التى نتحدثت عن تجربة السجن تحت عنوانين رئيسيين:

- الرقيقة

- الرواية الفنية.

ويتناول العنوان الأول كما هو واضح التجربة الحقيقية للكاتب كما عاشها، بالأسماء والتواريخ والحوادث، وهى أقرب ما تكون إلى المذكرات أو الشهادات:

ومن بين هذه الأعمال الوثائقية:

(أبو زعل) لإلهام سيف النصر.

(الأقدام المارية) لطاهر عبدالحكيم.

(السجن الوطن) لفريدة النقاش.

(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو.

(مذكرات على جذران زنتانة) لغازي الخليلى... إلخ.

أما الأعمال الروائية الفنية، وهى موضوع هذه الدراسة، فتتميز من بينها روايات شريف حتاته وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى وصلاح حافظ ومجيد طوبيا وإبراهيم عبدالحليم وصلاح عيسى وعبدالرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل وعبدالمجيد الريمى ونبيل سليمان وفاضل المزراوى وغيرهم.

فعلى المستوى النفسى فإن الروائى فى لحظة الإبداع، وللتعبير عن كثافة تجربة السجن ومعاناته، يقوم بعملية تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادى والمعنوى، غير أن وقائع الرعب والإرهاب والقيود هى فوق طاقة الروائى الإنسان، فيقوم الروائى المبدع بتحقيق توازنه بتكسير قيود الشكل الفنى.

التوتر الإبداعى هنا على صلة وثيقة بمسألة الشكل الفنى. فالفنان عموماً يقوم من خلال عمله الإبداعى بعملية تفرغ لشحنات التوتر عنده، وهو يحقق توازنه النفسى عند الانتهاء من إنجاز عمله الفنى: القصيدة أو اللوحة، أو الرواية.. إلخ. أما الروائى الذى يسجل تجربة السجن من خلال عمل إبداعى، فإنه بسبب خصوصية التجربة وكثافتها وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لايفرغ شحنات توتره ويحقق بالتالى توازنه النفسى بمجرد السرد الروائى الكلاسيكى للتجربة، فنجد أنه يقوم بعملية تكسير للشكل الكلاسيكى وقيوده الموازية لقيود السجن، فيوصل إلى التوازن النفسى الطبيعى لنهاية كل عمل فنى. وهذه الانفلاتات من الشكل الكلاسيكى للرواية العربية تقود بالنتيجة إلى شكل فنى جديد، وربما إلى أشكال فنية جديدة. ولكن كيف يأخذ هذا الشكل سمة عامة تندرج فى إطارها مجموعة الأعمال الإبداعية لرواية القمع العربية.

هنا نصل إلى تماثل التجربة لدى أدباء السجون من جهة وإلى تماثل مهادهم الشفافى والفنى فى إطار الرواية الكلاسيكية من جهة ثانية.

إن دراستنا الموسعة لأدب السجون أوصلتنا إلى جملة حقائق:

فأشكال التعذيب ومراحله وأساليبه تكاد تكون واحدة، ومعاناة السجناء وعذابهم وبطولتهم، ولحظات ضعفهم وصمودهم، وهواجسهم وأحلامهم وأفكارهم، هى الأخرى تكاد تكون واحدة، رغم اختلاف الانتماءات والمواقع الفكرية والسياسية. إن السجن يختزل المعادلة بين طرفى الصراع وفق قانون بسيط ومباشر:

المناضل الضحية فى مواجهة سلطة الجلاد.

غير أن هذا التقسيم بين الوثيقة والرواية حين نتناوله على مستوى الشكل الفني فإن العديد من ملامحه تتداخل وتضيق. فنجد الوثيقة أو الشهادة أو المذكرات الحقيقية تتلمس الشكل الروائي من حيث الأسلوب والبناء ورسوم الشخصيات، فتكاد الوثيقة تصل إلى مستوى العمل الفني. بينما نجد في المقابل أن الرواية الفنية تتلمس شكل الوثيقة أو الشهادة، مما يجعل الملقى في حيرة حقيقية عما يقرأ، هل هو عمل روائي أو مذكرات شخصية. وهذا الالتباس الذي يقع فيه القارئ لا يتأتى عن مجرد معرفته بأن الكاتب قد عاش تجربة السجن، وإنما من الشكل الفني الذي يتوخاه الكاتب لإيصال العمل الفني إلى مستوى الوثيقة.

وأمام هذا التداخل الفني بين القسمين نجد أن الأكثر صواباً لإطلاق تسمية الرواية التسجيلية على القسم الأول، وإطلاق تسمية الوثيقة الروائية على القسم الثاني.

ما سر هذا التداخل بين الوثيقة والرواية؟

إن كاتب الوثيقة وهو يسجل الوقائع التي عاشها، لا يكتفى بمجرد الوصف التفصيلي للأحداث، وإنما يريد أن يسجل حجم المعاناة الإنسانية التي عبرها في تجربة السجن، وهو يريد أن يجاوز ذاته بما هو فرد وتقديم نفسه نموذجاً إنسانياً أو رمزاً لقضية، ولكي يصل إلى هذا التجريد يلجأ إلى البعد الفني، بكل ما يحمله هذا المستوى من إيحاءات وشحنات تعبيرية لها خاصية الوصول والتأثير المكثف في وجدان الملقى وتغييره. فالقن في التحليل النهائي لا يستهدف مجرد السرد الإبداعي وإنما يتوخى أساساً تغيير الإنسان. وهذا الهاجس أكثر وضوحاً ومباشرة في رواية السجن. إن عملية الارتقاء بالوثيقة إلى مستوى الفن تتم على أرضية حقائق مادية محددة ومقننة وحيثيات مدعومة بالأرقام والتواريخ والأسماء فتبقى الوقائع الحقيقية حية في ذهن الملقى، ولكنها تسعى إلى الاعتناء بالشكل الإبداعي الفني لتصبح أكثر وصولاً وتأثيراً. في المقابل نجد أن الرواية الإبداعية تتوسل شكل الوثيقة للوصول إلى مستوى أعلى من الإقناع بواقعية الأحداث التي يرويها العمل الفني. الكاتب الروائي يعكس أساساً تجربته ومعاناته الشخصية في السجن،

وهو يكتب تحت وطأة القمع المتواصل الذي يعيشه خارج السجن ودخله على السواء، وهو لذلك لا يكتفى بتقديم عمل إبداعي مواز لتجربته الحية، ولكنه يريد أن يصرخ: هذا أنا.. هؤلاء أئمت، وأن يشير بأصابعه إلى مصدر القمع المقيم، أن يتهم ويدين ويحرض، وأن يدافع عن قضيته، وأن يشن الهجوم على أعدائهما. ولأن الكاتب مشدود بالآلاف الشواحي إلى الوقائع الفعلية التي يرويها في سياق روائي فإننا نجد يلجأ إلى الأسلوب التسجيلي وإلى شكل الوثيقة والشهادة الحية. من هنا وجدنا صلاح عيسى في روايته (شهادات لخدمة تاريخ زماننا) يستخدم قصاصات الصحف وما تنقله من أخبار وحوادث واقعية. كما وجدنا جمال الغيطاني في روايته (الزمني يركات) يفتح ملفات القمع في أجهزة المخابرات ويسجل ما تخويه من أساليب وخطط.

وفي رواية (الهؤلاء) لجديد طويبا نجدته يتحول إلى كاتب تحقيق صحفي ويستخدم نصوصاً من كتب التاريخ.

وفي معظم الأعمال الوثائقية والإبداعية نجد التفاصيل اليومية ذاتها عن حياة السجن ومعاناة السجن وأشكال التعذيب وشخصية المحقق والجلاد والمخبر... إلخ. فيستحيل التمييز بين ما هو روائي وما هو وثيقي. ونجد أحياناً أن حوادث يعينها يرويها كاتب بوصفها جزءاً من التجربة الواقعية التي عاشها، يعيد كاتب آخر استخدامها في رواية فنية. وشخصية (الدكتور عزيز) التي قدمها الدكتور شريف حتاته في ثلاثيته: (العين ذات الجفن الملعنينة) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) نكتشف من خلال الوثائق الأخرى أنها هي نفسها شخصية الدكتور حتاته. فنلتقى بها مرة باعتبارها شخصية روائية ثم نالبت أن نلتقى بها بوصفها شخصية حقيقية مع تغير الأسماء فقط. وقد وجدنا هذا التداخل في رواية (القطار) لصلاح حافظ و(دقائق فلسطينية) لمعين بسيسو، و(أبو زحل) لإلهام سيف النصر.

هكذا نجد أن طموح الوثيقة للارتقاء إلى مستوى العمل الفني، وطموح العمل الفني للارتقاء إلى مستوى الوثيقة، قد أدى إلى هذا التداخل بين القسمين إلى درجة تكاد تضيق فيها الحدود الفنية بينهما. وهنا نصل إلى السمة

سان فرانسيسكو في ١٥ س. ب. م.

نشرت مجلة «ورلد ميديكال نيوز» الطبية مقالاً عن عقار جديد تم استخدامه مع أكثر من ١٥٠ مريضاً في مستشفى بولاية كاليفورنيا الأميركية ويسمى «عقار الخوف» الذي يحقن به المريض فيعمل على سرعة استرخاء العضلات، وبشكل الجسم نهائياً، ويجعل المريض يشعر أنه على وشك الموت. وذكرت المجلة أن التأثير على المريض خلال حالة الرعب تلك، يمكن أن يفيد في مجالات متعددة، منها التحقيقات والاستجوابات، وخاصة مع المتهمين للمعارضة.

(الأهرام ١٦ أكتوبر ١٩٧٠)

لاحظ المؤتمر الطبى الذى عقد فى ألمانيا وصدرت قراراته فى الأسبوع الماضى أن الإنسان فى الدنيا يعيش فى حالة خوف.. وقد دلت الأرقام على أن هناك ٢٧٢ من الناس خائفون بلا سبب واضح.

(الأخبار ٢ ديسمبر ١٩٧٠)

لندن فى ٢٩ خاص للأهرام (ن. س. ت.)

أعلنت منظمة العفو الدولية فى تقرير لها بعنوان وجه الاضطهاد فى عام ١٩٧٠ أن هناك ٢٥٠ ألف معتقل سياسى فى مختلف بلاد العالم أطلقت عليهم المنظمة «المسجونين بسبب ضمائرهم».

(الأهرام ٣٠ يونيو ١٩٧٠)

الرياض فى ٢١ - و. م. ف

أقيمت الصلاة فى مساجد المملكة العربية السعودية خلال الأيام الماضية على أوامر الملك فيصل للاتيهال إلى الله لكى يسقط المطر فى البلاد. وقد شارك الملك وكبار مستشاريه فى صلاة الاستسقاء التى أقيمت فى جامع الرياض.

(الأهرام ٢٢ نوفمبر ١٩٧٠)

الأساسية التى تميز الأعمال الروائية الإبداعية فى أدب السجون على مستوى التقنية والشكل الفنى وهى السمة التوثيقية أو الرواية الوثائقية.

يتخذ الجانب التوثيقى فى رواية القمع العربية أشكالاً متنوعة بتنوع الموضوعات والأساليب والأزمنة والأمكنة، وهو - أى الجانب التوثيقى - يظل بنية الرواية بمجموعها من حيث اللغة والأحداث والتفاصيل، وكذلك بالاستعانة بمواد وثائقية وادخالها فى جسم العمل الفنى.

فى رواية (الزنى بركات) تحول جمال النيطانى إلى باحث تاريخى كما سترى عند دراسة روايته نموذجاً لرواية السجن .

ولمعاناً فى الجانب التوثيقى يسجل النيطانى المراسلات بين كبار بصاصى السلطة، كما يسجل التقارير التى يرفعها صفار البصاصين إلى رؤسائهم. وهو لا يكتفى بذلك بل يسجل وقائع مؤتمر عالمى عقد بين عدد من أجهزة المخابرات فى العالم، ويورد ما جاء فيه من دراسات وخطط حول التجربة التاريخية لعمل البصاصين ومشاريعهم المستقبلية وما استخدموه من وسائل متطورة فى التحقيق والتعذيب... الخ. والنيطانى، وهو يقوم بهذا العمل التوثيقى الهائل، يظل محافظاً على الشروط الأساسية فى البناء الروائى والتطور الدرامى للشخصيات ومواقفها فى سياق الأحداث ومتغيراتها. ولكنه - وهنا الإضافة الفنية التى يحققها - يمنح العمل الروائى يقين الحقيقة التاريخية الموثقة بلغة المروء.

(مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا):

إذا كان (الزنى بركات) قد استخدم لغة الوثيقة، فإن صلاح عيسى فى روايته (مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا) قد استخدم الوثيقة نفسها فى صلب عمله الفنى. هذه الوثيقة هى قصاصات الصحف التى تسجل أخباراً عادية خارج اهتمامات المانشيت والصفحة الأولى، ولكنها تعكس الواقع المأساوى للحضارة المعاصرة، وهو لا يكتفى بإيراد هذه الأخبار ولكنه ينقلها إلى الرواية بالصورة الزينكوغرافية، وهذه عينة من هذه القصاصات:

فورت بيرس (ولاية فلوريدا) في ٢٤ م. ب. ب. ب. ب. ب.

شهدت مدينة فورت بيرس الأميركية مساء جندى زنجي قتل طارده المنصرية البيضاء في المجتمع الأميركي حتى بعد أن لقي مصرعه وهو يحارب في صفوف الجيش الأميركي في فيتنام، فقد رفضت سلطات مقبرة المدينة السماح بدفنه لأنه زنجي.

ولازلت جثة الجندى في المشرحة بانتظار صدور حكم قضائي بدفنه.

(الأهرام ٢٥ أغسطس ١٩٧٠)

ومن صابر سعيد إلى الزوجة والأخوة والوالدين نجمة ويونس. احتضمت عند الله شقيقتي عبدالنعم. طمئنونا أين أنتم، راسلونا عن طريق الصليب الأحمر..

(مقتطفات من برنامج «ألف سلام»)

صوت العرب من القاهرة ١٥ يوليو ١٩٦٧

هذه بعض العينات من أخبار الصحف التي يضمناها صلاح عيسى بوصفها شهادات على زماننا، وهو لا يكتفى بذلك بل يرسم صورة عن تناسخ الرعب والبشاعة في تاريخنا كله، فبطل الرواية (شوقي عطية السباعي) مصاب بحالة انفصام في الشخصية ويعالج عند طبيب السجن، أما شخصيته الأخرى فهي (محمود السفروت)، وكلاهما هو نفسه صلاح عيسى.

هذا التركيب المعقد من الشخصيات أو الشخصية الواحدة أتاح للكاتب على المستوى الفني مشروعية اختراق الزمن المادي وتقسيم أدوار مختلفة في مراحل زمنية متباعدة، (فمحمود السفروت) السجن في مصر عام ١٩٧٠ هو نفسه نزيل أحد المعتقلات النازية وحبيب (الماورزا) الألمانية رغم أنه كان طفلاً آنذاك، كما أنه يتواصل مع (نفسه المرادية) في زمن للمالك وتابليون.

صلاح عيسى يسجل التناسخ التاريخي للقمع والرعب، كما يسجل واقعه الراهن من خلال قصاصات الصحف بوصفه إحدى الظواهر الطبيعية لهذا العصر الأشد قبحاً وبشاعة.

هذه الشخصية الفنية التركيبية التي يقدمها صلاح عيسى تختلط فيها الحقيقة بأجواء الهلوسة والكوابيس الكافورية:

عالم الواقع وشخصياته = الوثيقة = صلاح عيسى.

العالم المتخيل = الهلوسة والاختراقات الزمنية = السباعي = السفروت. هذا المزج الفني في بناء الشخصيات يقابله على مستوى السرد الفني للحوادث مزج آخر بين الوقائع في الزمان والمكان يتأوب مدحش:

في الزنزانة قمت لأشرب، آنيثان صغيرتان في ركن المكان في إحداهما ما تبولته في اليومين الماضيين كان مركزاً ذا رائحة نفاذة، في المواجهة كان الآخر.

«فتحت الشلاجة هبت ريح مثلجة وطبت جسد... على زجاجات المياه رذاذ خفيف».

تحرك المفتاح في قفل الزنزانة، احترقت شعرة سوداء أخرى في مقدمة رأسي:

«رفعت رأسي وجدتها أمامي فجأة: جارتى..»

تحرك المفتاح في القفل أربع مرات، احترقت شعرة سوداء في مقدمة رأسي، هذه المرة قال الصوت: - كف عن تفكيرك القذر -

فكرت في أن أستحم ، تلبد العرق فوق جسدي طبقات، تلبد الشعر فيه.

«تساب الماء من الدش غزيراً.. كانت هي في الركن .. قبلتها استنمت لقيبتي.. كان الماء ينهمر فوقنا، بحر ساكن كحلم ، زورقنا ناشر أشعريته، غطست أبعت عن اللؤلؤة في الأعماق».

(الهولاء)

تتسمى رواية (الهولاء) بمجيد طوبيا إلى أسلوب (الفتانزا) ولكن بلغة الكوميديا السوداء . ويستخدم طوبيا في روايته شكل الريبورتاج الصحفي خلال تجواله الطويل على جميع مراكز الشرطة في بلدة (إيسوط) للحصول على صكوك براءته. وخلال سرده الوقائع الغريبة التي يمر بها يضمن عمله الفني مقتطفات من كتب التاريخ ليؤكد من خلالها استمرار أزمة مصر وعذاب الإنسان فيها لاستمرار حالة القهر والقمع.

(ملف الحادثة ٦٧)

في رواية (ملف الحادثة ٦٧) يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل إلى شكل الحوار المسرحي لينقل من خلاله وقائع التحقيق مع المواطن الفلسطيني المتهم بارتكاب جريمة قتل في ملف أعطى الرقم ٦٧ بدلالة رمزية واضحة للإشارة إلى هزيمة حزيران. وخلال جلسات التحقيق والتعذيب الطويلة يتدخل (المنياح) بوصفه أحد الأبطال الرئيسيين في الحوار لتنتقل من خلاله البلاغات العسكرية والتصريحات السياسية ، ويتداخل ما يشه المنياح مع وقائع التحقيق في بناء درامي متكامل.

(شرق المتوسط)

لعل رواية (شرق المتوسط) لعميد الرحمن منيف الأكثر انسجاماً مع الرواية الكلاسيكية العربية، غير أن ما يميزها على المستوى التوثيقي أمران:

الأول : تصد الأصوات الروائية وتتوابعها عبر فصول الرواية الستة لتنتقل وجهي التجربة داخل وخارج السجن .

الثاني : الوصف التفصيلي لمعاناة السجن وما يلاقبه من صنوف التعذيب ، وما يمر به من حالات الصوم والضعف.

وينطبق ذلك أيضاً على رواية (السجن) لنيل سليمان، ورواية (القلعة الغامسة) لفاضل العزاوي.

البطل يهرب من لحظة الرعب في الزنزاة إلى لحظة فرح وطمأنينة مع حبيبته. إنه يبحث عن توازنه النفسي خوف السقوط والانهيار. صلاح عيسى يحقق ذلك على المستوى الفني بهذا المرح والتداعي بين عالم السجن وعالم الحرية.

وهذا التركيب الفني في السرد المتداخل زمنياً ومكانياً يجده عند عبدالرحمن الربيعي في رواية (الوشم) وإسماعيل فهد إسماعيل في روايته (الحبل) و(ملف الحادثة ٦٧) وكذلك في رواية (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم.

فلماذا تلجأ رواية القمع العربية إلى هذا التداخل الفني ؟ إن كثافة التجربة وحجم المعاناة التي يعيشها الروائي لحظة إبداعه الفني تجعل المسافة الزمنية والمكانية بين زمن الرواية وزمن كتابتها يتقلص إلى حد الاختفاء، فيما تتشابه على مستوى المكان حالة السجن والحصار والقمع بين السجن الصغير والسجن الكبير.

هذا الاختلاط الزماني والمكاني، أو قل وحدتهما على المستوى النفسي، ينعكس فيها خلال عملية السرد الروائي بهذا التداخل الذي وجدناه عند صلاح عيسى وغيره من الروائيين.

سيطول بنا المجال طويلاً لو تابعنا الجانب التوثيقي أو التسجيلي في رواية القمع العربية ، ولهذا سنكتفي بإشارات سريعة لعدد منها:

(عن العقارب والحب والطب والماسجين)

هذه الرواية لإبراهيم عبدالحليم يسجل فيها يومياته ومشاهداته في السجن، كما ينقل واقع العلاقات بين المساجين بعضهم وبعض، وبين المساجين والسجائين، وبينهم وبين إدارة السجن وأطبائه... إلخ.

والوقائع هنا مسجلة بوصفها حقائق معيشة بالأسماء والتفاصيل والأرقام ، ولكن إبراهيم عبدالحليم يصوغ ذلك كله في قالب روائي متكامل، مما يجعل من عمله الفني الأقرب إلى الأدب التسجيلي كما عرفناه عند يتر فليس وإن استخدم فليس لغة المسرحية فيما استخدم عبدالحليم لغة الرواية.

(القطار)

خلال عملية نقل المعتقلين السياسيين من معجون القاهرة إلى معتقل الواحات في نهاية الخمسينيات يتسرب الخبر إلى أسر المعتقلين فيجتمعون عند محطة السكة الحديد في ميدان رمسيس ليردعوا أبناءهم بنظرة أخيرة، فيتحول مركز المحطة إلى ما يشبه التظاهرة.

هذه الحادثة التي تمت بالفعل، يتناولها صلاح حافظ في روايته (القطار) ويبني عليها عملاً فنياً متكاملًا حين يحول القطار إلى ظاهرة ثورية متحركة تعبر المدن والأرياف والقرى المصرية وتثير الناس في كل مكان. يوظف صلاح حافظ واقعة حقيقية وجزئية فيعمل روايًا فيمزج ما حدث بالفعل بالتخييل حدوثه أو ما يجب أن يحدث.

الرموز:

في ظل حالة القمع والحصار والمطاردة وقوانين الرقابة يكون من البديهي أن يلجأ الأدباء إلى الرموز للتعبير عن تجربتهم. غير أن الرمز في رواية القمع العربية يتحوّل باتجاه واضح إلى المباشرة، فالكاظم لا يستطيع أن ينقل من حجم التشابه بين تجربته وأى رمز أو أسلوب يلجأ إليه للتعبير عن هذه التجربة، ومن هنا يأخذ الرمز مستوى الإضافة الفنية لشحن الرواية بالإيحاءات والدلالات.

في روايته (بحثاً عن مدينة أخرى) يستخدم محبى الدين زنكة الفندق رمزاً للسجن.

بينما يستخدم جمال الشيطاني الرمز التاريخي، من زمن المصالح ليؤشر على زمن القمع الراهن. يحيل الدكتور شريف حتاته في ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) الوقائع التي عاشها في الستينيات إلى زمن مضى في عهد الملكية فيما يرمز مجيد طوبيا في روايته (الهؤلاء) لمصر بيلد وهى اسمه (إبيوط) و(قطار) صلاح حافظ يكون رمزاً للشعور ويكون «السجن» عند نبيل سليمان رمزاً للمجتمع بينما جبل «المرام» هو الحرية المرجّاة.

ويأخذ الرمز شكله المباشر كذلك في رواية إسماعيل فهد إسماعيل (ملف الحادثة ٦٧) للإشارة إلى أسباب هزيمة حزيران. أما في روايته الثانية (الحل) فإنه يستخدم الحل رمزاً لصدمة الوعي التي تصيد البطل من حالة تمرده اليأس وانتقامه اللا مجدى إلى حالة الصبر والالتزام.

في بناء الشخصية:

وبما كان أبرز إضافات أدب السجون للرواية العربية هو هذا البناء الدرامي للشخصيات، ذلك أن الروائي لا ينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن سلوك نمطي يفرضه الكاتب من الخارج، لأنه يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يعتريها من عوامل الصمود والانحياز.

الشخصية في أدب السجون لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعي أو الروتيني، ولكنها تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة في مواجهة المحقق والجلاد والسجن والتضييق، مما يتيح لأعمق النزاع والمكونات الإنسانية أن تستيقظ وتتفاعل في إطار هذه العلاقة الدمية بين الإنسان والجلاد.

لهذا نجد الشخصيات في رواية القمع العربية دائماً حية وفضية ومتحركة صموداً وهبوطاً، ضعفاً وقوة، أملاً وياساً، صموداً وسقوطاً. إنها شخصيات درامية بالمعنى الفني الكامل. هكذا نجد «رجب إسماعيل» في (شرق المتوسط) تتجاذبه حالات الصمود ثم الانهيار قائماتك ثائية.

وهكذا يعيش المدرس «حسين عبداللطيف» في رواية (المدن الساحلية) محمد كامل الخطيب في أزمة المعاناة والمطاردة والأجواء الكابوسية الكافوكية التي توصله إلى الجنون وما هو «كريم الناصري» في (وشم) عبدالرحمن الربيعي يعيش تمزقاته وانهيائاته داخل السجن وخارجة ويسقط «الدكتور عزيز» بطل ثلاثية شريف حتاته بعد معاناة الصمود والفرار من السجن. ويعيش «وهب» في (سجن) نبيل سليمان حالة الصمود والتردد و«الشاعر» في رواية (الحل) لأنه يخاف أن تقلع أظفاره كما فعلوا مع زميله في السجن ولكنه يتماسك ثائية.

استكمال كل خصوصياته حتى الآن، تجعل من مهمة البحث عن الشكل الفني بصورة كاملة ونهائية مسألة فوق طاقة هذه المحاولة الأولى، ولاشك أن المكتبة العربية ستشهد عشرات الروايات عن تجربة السجن بما سيستجيب لأية محاولة نقدية أخرى فرصاً أوفر لتحديد الشكل الفني في رواية القمع بصورة أفضل وأكثر اكتمالاً.

(الزنى بركات) لجمال الغيطاني

نموذجاً لرواية القمع العربية:

في روايته (الزنى بركات) ارتد جمال الغيطاني خمسة قرون إلى الوراء، إلى عصر المماليك في مصر، وأقام صرحاً روايياً نابضاً بالحياة والحركة وقد كلفه الوصول إلى هذا النبض الحي أن يتحول إلى باحث تاريخي بالمتنى العلمي للكلمة، فدرس تاريخ تلك المرحلة ولغتها وتقاليدها وأنهاها ونظامها السياسي والاجتماعي والثقافي.

حين فعل الغيطاني ذلك لم يكن مسكوناً بهمّة كتابة الرواية التاريخية على طريقة جورجي زيدان، ولكنه كان مسكوناً بأزمة الحرية، وبكشف آلية القمع الرهيبة التي مزج وفق قوانينها المواطن المصري والعربي في عصرنا الراهن. ولهذا فإن القارئ / المتلقي لرواية (الزنى بركات) لا يفصل عن اللحظة المباشرة، وهو يعيش تفاصيل الحياة اليومية في قاهرة القرن السادس عشر الميلادي. ذلك أن الرواية التي اختار الغيطاني من خلالها رسم مشاهدته التاريخية تتصل بالآلاف الوشائج بالهم المركزي الذي يعيشه المواطن العربي وهو «القمع» بالمتنى الشامل للكلمة.

حقق البناء الفني المتكامل في (الزنى بركات) الشروط الأساسية للرواية التاريخية، وفي الوقت نفسه حقق مهمته الأساسية في إبداع «رمز تاريخي» للحظة الراهنة ليس على مستوى مسألة القمع فقط، وإنما على مستوى الرموز التفصيلية للأحداث وللشخصيات.

يمثل الإعجاز الفني المهم في رواية الغيطاني بقدرته على إيجاد التوازن الدقيق بين «الرواية التاريخية» و «الرمز التاريخي» فلم يتوغل في الأحداث والتفاصيل التاريخية الفنية على حساب الرمز والدلالة. ولم يسقط في الإغراءات الرمزية

ويتشوه «سعيد الجهنمي» في (الزنى بركات) لأن قوة قمع أقوى من صمود الإنسان.

ولا يقتصر الفن في بناء الشخصيات على أولئك الذين عبروا تجربة السجن والتعذيب، ولكنه يظل كذلك لطرف الآخر من المعادلة: الخبير والجلاد والمحقق والسجان، لهذه الشخصيات مجدها بدورها على درجة كبيرة من العمق: التركيب الدرامي الممقّد، فالجلاد ليس محض سوط، والمحقق ليس محض وظيفة والخبير ليس محض حارس، ولكنهم جميعاً كائنات بشرية تعاني وتعذب وتمسح همومها وإشكالاتها عبر علاقتها بالمتغلبين وعبر علاقتها بأسرها وبالرؤساء وبالوظيفة ولقمة العيش.

هكذا نجد المحقق «مجدى» في رواية (البصمة) لرفعت السعيد يعيش أزمته الحياتية من خلال علاقته بزوجه الثرية من جهة، ومن خلال علاقته بالمتهم الذكور مذبح سالم والشهيدة الفلسطينية سناء الحوراني من جهة ثانية، ومن خلال علاقته بمرؤوسيه ورؤسائه من جهة ثالثة، ف يعيش حالة من «المرارة تكفيه ألف عام».

والبصاص أو الخبير «عمر بن عدي» في رواية (الزنى بركات) يتحول إلى عين للسلطات لينفذ أمره من الجوع وينتهي به الأمر لأن يعيش رهبا أكثر هولاً من الجوع، خوف انتقام رؤسائه منه.

وكبير البصاصين «زكريا» يعيش بدوره رعبه الخاص بعد أن أقدم على قتل نديم السلطان الفني الجميل شعبان.

وحثي في الأعمال الوثائقية البحتة نجد على الدوام هذا الحرص على رصد شخصيات المحققين والجلادين ومسؤولي السجون، حتى إن إلهام سيف النصر يقرده فصلاً كاملاً للحديث عن شخصية المحقق والشخصيات التي مرت به في السجن.

لغة جواد هديدة تتصل بالشكل الفني في أدب السجن، يسهل التوقف عندها في هذا العمل أو ذاك، ولكننا نعدنا التوقف عند القاسم المشترك الفني في مختلف روايات القمع العربية. ولاشك أن حداثة هذا النوع الأدبي وعدم

أما اللغة على لسان شخصيات الرواية، التي تعكس لغة وروح تلك الفترة فهي تحتل جسم الرواية:

صاح البعض: وهل يقع فعلاً مالا نجرؤ على الظن به؟ لا يمكن. جيش السلطان من فرسان الإسلام وحملاته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانية.

أو يقول على لسان مقدم البصاصين:

تلالة القرآن يا عمرو في بيوت الأعيان لاثليق بمجاور أزهرى، إنها صناعة الفقهاء العمى... ربما أصبحت في يوم ماء، وهذا يصح بإذن الواحد الأحد القرد الصمد... ربما صرت قاضياً كبيراً.

تعطى النداوات التي تحتل حيزاً مهماً في رواية الغيطاني من خلال لفتها وموضوعاتها نكهة تاريخية حية للرواية:

(ها أهالي مصر...

نأمر بالمعروف ونهوى عن المنكر
انكشف المستور

ظهر المقبور

بقت فضيحة على بن أبي الجود
الليلة قبيل المغرب

سيقراً لفقهاء في الجوامع

لتروا كيف امتص الظالم

دعاء المسلمين

لحق عليه عقاب مبين)

(ج) الشخصيات التي اختارها الغيطاني لبطولة روايته

تسهم بدورها في رسم لوحة حية لتلك الفترة:

مجاورون في الأزهر (طلاب)، شيوخ أزهريون، متولى حسبة القاهرة، رئيس البصاصين. رحلة لإيطالي. أمراء مماليك، صاحب مقهى، تاجر عطار، ابنة شيخ، امرأة ريفية... الخ.

الماصرة وما أكشرها، على حساب بناء النسيج التاريخي للرواية.

كيف تمكن الغيطاني من إنجاز هذا التوازن الدقيق؟

(أ) قدرة فائقة على رسم المشاهد بتفاصيلها الصغيرة فيخال المتلقى أن الحياة قد دبت في هذه القطعة من التاريخ: المآذن، القباب، المساجد، الأزقة الضيقة، الحواري، المشربيات، البيوت، المقاهي، المشايخ، طلبة الأزهر، المشمودون، المتادون، الأذان، الفرسان، المماليك، العربية، باعة القول واللبن، عمال الحمامات والمستوفدات، بائعات البلبلة، باعة الحلوى والأجبان والبيض... السفاء، والبغ للخبك والفرق سوس والكثافة.

صبيان صغار - أطراف جلابيهم بين أستاذهم، نساء يحملن أطفالهن على أكشافهن ويصحن مناديات على بعضهن من التوافد، الصباغون، الفحامون، النحاسون، الرخامون... طلبة العلم والمجاورون... الهواء، الرطوبة، الرائحة، الألوان.

من هذا المزيج كله يرسم الغيطاني لوحات حية متحركة نابضة بالصدق، فينقلنا إلى القاهرة في القرن السادس عشر لنعيش الأحداث والتفاصيل والوقائع الأساسية في العمل الروائي.

(ب) هذه القدرة على رسم المشاهد الحية من التاريخ رغم المسافة الزمنية ماكان بالإمكان توفر عناصر النجاح الكاملة لها إلا من خلال توفر اللغة الخاصة لتلك الفترة ورغم المسافة الغوية التي تمتد إلى خمسة قرون.

وهذه اللغة لا تقتصر على الحوار بين الشخصيات، ولكنها - وهذا هو الأهم - تصل بلغة السرد الروائي نفسها. يقول على لسان الرحالة البندقي فياسكونتي جاتني:

تضطرب أحوال النهار المصرية هذه الأيام... سمعت من العامة أن كثيراً من أعيان الناس والمشايع نقلوا الثمين الغالي من ثيابهم وحوادثهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة... سمعت بكثرة الإنشاعات... وطالب البعض بضرورة تدخل الأمير طومان باي نائب الغيبة لإسكات الألسنة.

توظيف الثقافة العامة والأجهزة الإعلامية في إطار عملية القمع العامة.. إلخ.

كيف تبدو القاهرة زمن الممالك في القرن السادس عشر من وجهة نظر محايدة تاريخياً؟

للإجابة عن هذا السؤال يتعمص الفيضاني شخصية الرحالة البندقي (فياسكوتشي جاتشي) فبجهز بذلك المهادر التاريخي للأحداث والوقائع اللاحقة. كيف تبدو الأشياء من الخارج، ماحقيقة المواقف والشخصيات وكيف تتطور؟ الرحالة البندقي كان قد زار القاهرة قبل ثلاث سنوات من هذه الزيارة (أغسطس ١٥١٧) وكان الزيني يركب قد تولى حسيبة القاهرة وعرف بعمله وأمانته بما جعل ألسنة الجميع تلهج بذكره. قبل الزيني يركب كانت الأوضاع غاية في السوء والناس تضج بالشكوى من انتهاكات الممالك واحتكار المواد الغذائية والتلاعب بالأسعار، ومن الإرهاب الذي يمارسه العسس والبصاصون. وكان رمز كل هذا الفساد على بن أبي الجود متولى حسيبة القاهرة، وهي أعظم المناصب وأهمها آنذاك إلى جانب وكالة بيت المال، ويضج له البصاصون وعلى رأسهم زكريا بن راضي رئيس بصاصي السلطنة أي جهاز المخابرات، وكان بدوره رمزاً للقمع والإرهاب.

بعد تنحية علي بن أبي الجود وإلقاء القبض عليه ووضع اليد على أمواله وممتلكاته ونسائه وجواربه اللواتي بلغ عددهن سبعاً وستين جارية اندفع الصبيان إلى الشوارع يهتفون:
احزن .. احزن... يا حاسود..
شالوا علي بن أبي الجود

عالم الفساد هنا كان ينعكس بجملاء على أبرز شخصيات الرواية (سميد الجهيني)، وهو طالب أزهرى ذو ضمير حي ونقي، مسكون على الدوام بهاجس التغيير والقضاء على الفساد والرعب، ولكنه مسكون أيضاً بالرعب نفسه من المخابرات والتعذيب. وهو ينتظر في كل لحظة أن يمد أحدهم يده ولمس كتفه، بلفظ لفظاً واحداً، يساق إلى سجن زكريا بن راضي، ينزعوا له العذاب تنويعاً، يلقونه في سجن كبير، العرقانة، الحب، المقشرة، تنسل أباهم، ينسى

وهؤلاء جميعاً وغيرهم يمسكون الطبقات والفئات الاجتماعية لمصر في القرن السادس عشر.

وسنعرض لأبرز هذه الشخصيات خلال قراءة الرواية.

(د) هذه العناصر الثلاثة السابقة نسجت الأجواء التاريخية للرواية وحقت النجاح المطلوب على مستوى كتابة (الرواية التاريخية) غير أن دخول المنصر الرابع على العمل الروائي وهو مسألة القمع، ولكونه يحتل المركز الرئيسي على امتداد العمل كله، نقل هذه الرواية على الفور من كونها مجرد (رواية تاريخية) إلى كونها (رمز تاريخي) لأزمة الحرية في عصرنا كله.

أقام الفيضاني ما يمكن أن نسميه به بالمعادل التاريخي للقمع المعاصر، غير أن هذا «المعادل» لا يأخذ خطأ مولاناً على مستوى التاريخ، ولكنه يأخذ خطأ متواصلاً وصاعداً في الزمن منذ ما قبل القرن السادس عشر إلى ما بعد عصرنا الراهن. والفيضاني لا يكتفي بإبراز مسألة القمع باعتبارها حركة زمنية مستمرة، وإنما باعتبارها ظاهرة عالمية لها رموزها ومخطوطها ومؤثراتها ودراستها ومخطوطها لكل العصور ولكل الأجناس.

لم تشهد المكتبة العربية قبل رواية الفيضاني كتاباً اختص بكشف ظاهرة القمع باعتبارها ظاهرة كونية. فالتجارب السابقة واللاحقة كافة تعنى بتسجيل أو بكشف تجربة محددة شخصية على الأغلب أو لمجموعة ما داخل السجن. وحتى الكتب الوثائقية في هذا المجال لا تخرج عن تقديم معلومات محددة حول الاعتقال والتحقيق ووسائل التعذيب والسجن والمعاناة.. إلخ.

وحده الفيضاني منح نفسه مسافة زمنية ورمزية كافية ليسجل ظاهرة القمع من مختلف جوانبها وأبعادها: السجن، المطارد، السجناء، الخفق، الخبير، رئيس المخابرات أو البصاصين، التحقيق والتعذيب، الأشكال والوسائل والأدوات، القمع العام، دورة القمع باعتبارها ظاهرة تاريخية مستمرة، القمع العالمي وطرق التنسيق بين أجهزة المخابرات العالمية.. إلخ. الترتيب الهرمي والتنظيمي داخل أجهزة القمع وتقاليدها وحياتها الداخلية، آليات عملها وتطورها ومخطوطها للمستقبل،

دورة القمع متواصلة وإن اختلفت أشكالها وأساليبها ورغم حالة القساسة التي أحاطت بالنزني بركات والرموز الجزئية المتناثرة على امتداد الرواية تحدث إسقاطات معاصرة حول وقائع وأحداث وشخصيات معروفة، تمثل المعادل التاريخي لظاهرة القمع.

على بن أبي الجود بموصافاته وقصوره ونسائه وجواربه السبع والستين يذكر على الفور بالملك فاروق، خاصة عندما يوضع مقابله النزني بركات الذي لم يعرف عنه أنه اقتنى بيتاً غير بيته القديم أو انصرف إلى اللهو والنساء والمكيفات، وهي أبرز الصفات الشخصية التي اشتهر بها عبدالناصر.

ولكن لماذا اختار النبطاني الرقم ٦٧ لجوراي على بن أبي الجود. وكان أولي أن يختار له رقم ٤٨ مثلاً؟ في ظني أن الوقائع التاريخية الصرفة قد فرضت على الكاتب وضع الهزيمة سنة ١٥١٧ على يد الأتراك العثمانيين مقابل هزيمة ١٩٦٧ على يد الصهاينة، رغم أن الهزيمة الأولى وقعت في زمن النزني بركات والثانية في زمن عبدالناصر، وكل من الرجلين لا يمتلك (جارية) واحدة. أضف إلى ذلك أن المحور الرئيسي في الرواية وهو ظاهرة القمع، المتصلة بظاهرة الدكتاتورية التي عرف بها الرجلان والرمزان هما المحور الذي يعني الكاتب وليس الجوراي. مما جعله يجري تحويراً لدلالة رمزية مقبولة فكان فساد على بن أبي الجود المتمثل بجواربه الـ ٦٧ يحمل معه بادرة الهزيمة للفساد اللاحق عند النزني بركات والمتمثل بمسألة القمع والدكتاتورية التي قادت إلى هزيمة ١٥١٧ أو ١٩٦٧.

الدلالة الاجتماعية:

لغة إيهامات رمزية تاريخية مهمة تتصل بالحركة الاجتماعية نفسها، فالنزني بركات ضرب الإقطاع المملوكي واحتكاره الاقتصاد المصري مما جعل العامة وصغار التجار يرحبون بإجراءاته الاقتصادية المادلة، وهما ما حققه عبدالناصر نفسه عشية حركة ١٩٥٢. غير أن طبقة جديدة لم تلبث أن تشكلت متمثلة ببرهان الدين أي (ببرجوازية الدولة البهروقرراطية) التي استحوذت تجارة الفول، وهو الغذاء الأساسي للشعب، وبقي الناس العامة أو جماهير العمال والفلاحين خارج نطاق الملكية الفعلية لوسائل الإنتاج،

خبره، ينفى ذكره، يضيع أثره. سعيد يسوع مسموماً، يسمع بشق عبد، قطع يد سارق، إنشهار أسراه ضبطت تسرق رغيفاً، تقطع يدها اليسرى، أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟؟

يود لو يزعم من فوق معذنة الأشرف قايتباي بالأزهر، يوقظ بصوت العامة الفقراء، منازل الأمراء، توخر عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه، يطلق أذاناً طويلاً لا رجعة فيه، يسب كل ظالم أنهم، يرى بعينه زكريا بن راضي مخزوقاً..

غير أن آمال سعيد الجهيني لم تتحقق، فبعد الإطاحة بعلي بن أبي الجود بقي زكريا بن راضي في موقعه على رأس البصاصين وثانياً للنزني بركات، مما يعطى مؤشراً مبكراً على حقيقة النزني بركات نفسه.

لقد دارت حول النزني لحظة توليه الحسبة مجموعة هائلة من الحكايات والأخبار التي رفعت إلى مرتبة الأولياء، فبعد أن طلب منه السلطان تولي مهام منصبه الخطير أعلن رفضه لأنه لا يستطيع أن يكون مسؤولاً عن العدل وفي البلد مظلوم واحد، ولم يقبل بتولي عمله إلا بعد وساطة الشيخ الجليل أبي السعود وقد تولي سعيد الجهيني نفسه مهمة ترتيب اللقاء بين الرجلين.

وقد ترافقت سمعة الزاهد بالسلطان مع عدة إجراءات قام بها لحظة توليه حسبة القاهرة فألقى احتكار بيع الملح، وثبت الأسعار، ووضع حداً لتعديلات الممالك، فطار صيته في كل مكان. غير أن سعيد الجهيني ظل مؤرقاً غير مطمئن، فلماذا يبقى على زكريا بن راضي، ولماذا يتمتع حق احتكار الفول وهو الغذاء الرئيسي للشعب لفرد واحد. بعد ذلك تنكشف حقائق جديدة عن النزني بركات ليعيد بدوره سيرة على بن أبي الجود، ولكن بصورة متقدمة ويقوم حلف كامل بيته وبين زكريا بن راضي رغم الكراهية التي يعملها الأخير له، حيث يدخل الطرفان في لعبة تشكيل مراكز للقوى داخل السلطة.

سميد الجهيني: شاب أزهرى نقى وشال يودى به الربع والإحباط والخديعة إلى السقوط بدوره.

سميد يحمل دلالة رمزية عن مصير الحركة الشيوعية المصرية في مرحلة الستينيات.

شعبان: فتى جميل كالقمر جاب بلداً بعيدة يحفظ الأدب والشعر، كان نديماً للسلطان الفوري فأراد زكراً بن راضى أن يعرف سر العلاقة بينهما ليعرف إذا ما كان السلطان يهوى الغلمان، ألقى القبض عليه. وخلال جلسات الحول معه استمع إلى وصف البلاد ولهجات الشعوب والقبائل.

الشعر العذب ينشد أرق الشعر وأعذبه، خلاصة الحكم والمقولات.

ثلاثة شهور مرت وزكراً لا يصل إلى حقيقة ما أراد معرفته عما بين شعبان والسلطان:

وفى ليلة ضاق به الأمر. نزل القبو، أوثق الغلام، عراه، قبله فى شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، مس أذنيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكراً، طرحه أرضاً أفسد الأرض البكر..

بعد ثلاثة أيام نزل إلى القبو، رأى وجهها يلمعه قسوة تقاس بعشرات السنين... ناداه، لم يجب شعبان، لم يفه حرفاً، زال زهام الشباب، انكسر غصن الورد... نحل الغلام وكاد ينفى. وحتى لا يكشف أمره أمام السلطان يقرر ختن شعبان ودفنه حياً، بنفسه راقب العملية.

هكذا يتشوه الإنسان ويسقط على أيدي البصاصين، أما زكراً نفسه فقد عاش بلوره مرعباً خوفاً من اكتشاف السلطان لاختطافه «حبيبه وصفيه، لو اكتشف أمره لن يخنزق، الشنق وقتل نملة لا ترجى، الموت خنقاً أمنية صعبة، سيأمر السلطان يشيه حياً على نار بطيئة».

هذه نماذج من المصير المرعب الذى تميمشه الضحايا، ويعيشه معها الجلادون أنفسهم.

واستمر نزفهم الاقتصادى وتمرضهم للقمع والإرهاب بمختلف مظاهر الوحشية المتطورة. مما يعنى أن النظرة إلى «العامة» لم تتغير فى كلتا المرحلتين: مرحلة على بن أبى الجود ومرحلة الزينى بركات. والقيطاني يصر على تأكيد هذه الحقيقة فى أشد صورها قسوة ووحشية، فخلال التحقيق الذى كان يجره الزينى بركات مع على بن أبى الجود لمعرفة مكان الأموال المخبأة، لم يتعرض ابن الجود للتعذيب الجسدى وإن عرضه لربع لا يقل قسوة:

أحضروا فلاحاً من الهاميس المنسيين، نزعوا ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزينى: انظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل، أحضروا حذوتين ساختين لونهما أحمر لشدة سخوتيهما، بدأ يذقهما فى كعب الفلاح المذعور، نقل صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينيه يصغمه عثمان بقطعة جلد على فقاها.

هذه النظرة الطبقيّة إلى الناس أو العامة باعتبارها دواب وبهائم تكون نتيجتها الحمية أن يتحالف الجلادون والمحققون ورؤساء البصاصين وصاحب الحسبة مع العدو الأجبنى ضد الوطن. ولهذا نجد الزينى بركات وزكراً بن راضى يتحالفان مع الأتراك العثمانيين ويصيحان أدوات بأيديهم.

كثبت الرواية عام (١٩٧٠ - ١٩٧١) ورغم ذلك فقد تمكن القيطاني من التقاط المسار الفعلى لحركة النظام المصرى بعد أقل من عشر سنوات بالاتقاء بين رمز السلطة وإسرائيل، لأن العدو الطبقي فى الربع الأخير من القرن العشرين، هو فى النهاية عدو الوطن.

السقوط فى زمن القمع:

فى زمن الربع والقمع والخديعة الجميع معرضون للسقوط:

عمرو بن عدى: فلاح أزهرى فقير أراد إنقاذ أمه ونفسه من الفقر فسقط بين أيدي المخابرات ليصبح بصاصاً على زملائه، فانتهى به الأمر إلى أن يفقد أمه وإلى أن يعيش هو نفسه فى رعب مقيم من عقاب البصاصين.

سعيد الجهيني يسقط لأنه وفق هذا العالم المرعب لا يستطيع إلا السقوط.
يصرخ الفطياتي بروايته بضرورة تغيير هذا العالم لا إلى صمود الأفراد فيه أمام ما يلاقونه من عذاب وأسباب سقوط، فلا أحد ينجو في زمن القمع والرعب، حيث الدولة رجل بوليس ومحقق وجلاّد وممهر.

غير أن هذه المصائر تبدو حتمية لا راد لها، ولا يهرب منها أحد.

إنها القوانين التي تسيطر على عالم الرعب والقمع وتصنع مصائر الناس فيه، وهي بهذا المعنى قدرة كلية تفوق إرادات الأفراد ورغباتهم وعلموحتاتهم.

مصادر البحث:

أولاً: الروايات

- ١٩ - غالب علّسا، الضحك، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠.
- ٢٠ - غالب علّسا، المحاصرين دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٥.
- ٢١ - يوسف إدريس، العسكري الأسود، دار العودة، بيروت، ٥٠٣.
- ٢٢ - إبراهيم عبدالحليم، عن المقارب والحب والطب والمساكين، العرب للنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
- ٢٣ - غزالي الغليلي، مذكريات علي جبريل وإزالة، اتحاد الكتاب والفصحى الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٥.
- ٢٤ - طاهر عبد الحكيم، الألقام العارية دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٤.
- ٢٥ - شهيدة نقاش، السجن .. الوطن، دار الكلمة وداف النديم، بيروت، ١٩٨٠.
- ٢٦ - معين بسيسو، دفاقر فلسطينية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٨.
- ٢٧ - إليهم سيف النصر، أبو زعبل، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٧٥.

ثانياً: المراجع:

- ٢٨ - نزبه أبو نضال، أدب السجن دار الحفلة، بيروت، ١٩٨١.
- ٢٩ - سمير رويحي الفصيل، السجن السياسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
- ٣٠ - إيهان موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرلي، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.
- ٣١ - مارك شور، دكتيكتك بوصفه كشفاً، انظر: أشكال الرواية الحديثة، غمير واعتبار وليام أوكورنر، ترجمة جيب اللع، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.

- ١ - جمال الفطياتي، الزهني بركات منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٤.
- ٢ - صلاح عيسى، مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.
- ٣ - سعيد طربيا هؤلاء منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
- ٤ - رفعت السيد، البصقة دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠.
- ٥ - صلاح حافظ، القطار منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٤.
- ٦ - صنع الله إبراهيم تلك الرائحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٦٩.
- ٧ - شريف حتاتة، العين ذات الجفن الملعبة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٦.
- جناحان للريح دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧.
- الهزيمة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
- ٨ - عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥.
- ٩ - عبدالرحمن منيف الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩١.
- ١٠ - نبيل سليمان، السجن دار الفارابي، بيروت ط ٢، ١٩٨٠.
- ١١ - محمد كامل الخطيب المدن الساحلية، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩.
- ١٢ - فاضل المزوري، القلعة المحاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٢.
- ١٣ - عبدالرحمن الريسى، الوشم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.
- ١٤ - شاكر حبيب، الحقل الأسود مطبعة الحال، بيروت، ١٩٦٦.
- ١٥ - مجدى الدين زنكنة، بحثاً عن مدينة أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.
- ١٦ - إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
- ١٧ - إسماعيل فهد إسماعيل، طيف الحافلة ٦٧، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.
- ١٨ - إسماعيل فهد إسماعيل، المستعلمات الصهيونية دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة بين ييتس وتوفيق الحكيم

سعد البازعي*

توفيق الحكيم، فعلى الرغم من أنه حقق في الرواية نجاحا أكبر بكثير مما حققه ييتس، فإن الرواية لم تكن ميدانه الإبداعي الرئيس، على الأقل لم تكن كما كانت الكتابة المسرحية، ولربما أنه رأى في تلك التجربة القصصية قيمة ودلالة فنيّة عن تجاربه الأخرى في المسرح والمقالة وغيرها. يتضح ذلك من (عصفور من الشرق) كما من روايته المبكرتين الأخريين والأكثر نجاحا ربما: (يوميات نائب في الأرياف) و(عودة الروح). ومن اللافت أن الكتابة الروائية تحتل موقعا مبكرا زمنيا بين أعمال كل من الكاتبين، مما يحمل، فيما يبدو، دلالة الخاصة أيضا على ما مثله لكل منهما.

في الصفحات التالية وقفة مقارنة عند ما يمكن اعتباره تشغلا رئيسا في روايتي الكاتبين، أقصد الانشغال بأزمة الحضارة الغربية التي طرحها الروائيان في إطار ثنائية الشرق والغرب، من ناحية، وضمن اهتمام الكاتبين بمسألة الخصوصية والتفاعل الحضاري التي شغلت حيزا كبيرا من

يلتقى الأيرلندي ولیم بئلر ييتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) بتوفيق الحكيم (١٩٠٣ - ١٩٨٧) على أكثر من صعيد؛ فهما قريبان في فضالهما الوطني من أجل تحرير بلادهما من عدو مشترك هو الإنجليز وتطويع أدبهما لذلك، كما أنهما قريبان في دورهما النهضوي الذي يؤكد الهوية القومية عبر كتابة إبداعية تسعى إلى الخصوصية القومية والمحلية؛ لكن لقاءهما على مستوى دقيق ضمن تلك الأطر الكبرى، وهو الكتابة السردية عن الذات يستدعي وقفة خاصة، لاسيما إذا ما أدركنا أن اتجاه كليهما إلى الكتابة الروائية لم يحقق لأي منهما مستوى من النجاح يوازى ماحققاه في أنواع أدبية أخرى. ومن هنا تكتسب المقارنة مزيدا من الأهمية والطرافة. فلقد كتب ييتس رواية واحدة هي (الطائر الأرقط) The Speckled Bird^(١) مات دون أن ينشرها، بل إنه تصمد علم نشرها حين انتهى من ترجمته المتعبة في كتابتها. أما

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الأدب، جامعة الملك سعود، الرياض.

أعمالهما. وقد بدا لي أن مسألتى الخصوصية والتفاعل متداخلتان إلى حد يصعب الكشف عنه دون مقارنة نقدية ثقافية. فدراسة التفاعل الحضاري بطبيعتها دراسة مقارنة، والخصوصية مسألة تتكشف، بطبيعتها أيضاً، بالمقارنة.

- ١ -

تنتطق رواية (الطائر الأرقط) من شعور واضح لدى بيتس بتأزم يكتنف الحضارة الغربية، لاسيما ما يتصل منها بالهواجس الروحية والأدبية. وانطلاق الرواية من هذا الشعور ليس غريباً في سياق النتاج الثقافي والإبداعي الذي تركه بيتس سواء ما يعود منه إلى تلك الفترة المبكرة نسبياً، فترة ما بين ١٨٩٦ و ١٩٠٣ التي كتب الرواية أثناءها، أو في الفترات التالية التي ألف فيها أهم أعماله الشعرية والنثرية ذات الطابع النقدي أو التفلسفي الروحاني. وفي حياة بيتس نفسها الكثير من الاهتمامات والأحداث التي تشير إلى هيمنة إحساسه ذلك على تشكله الإبداعي ورويته الفكرية. فاهتمامه بالماراف الباطنية والروحانية ودخوله في تجارب تتصل بتحضير الأرواح والسحر وما إليه إنما جاء من شعور عميق بالحيرة الفكرية والعقيدة التي رأى بيتس أنها تتصل بأزمة الحضارة الغربية ككل والتي تنذر، كما أعلن في العديد من كتاباته الشعرية والشعرية، بانهايار. فـ (الفضى الخالصة تمث في العالم)، كما يقول في قصيدته الشهيرة (الغى الثاني)، «والد للمعمور دما يهدر، وطقوس البراة تفرق في كل مكان» (الأعمال الكاملة) ١٨٤ - ١٨٥). قال بيتس ذلك عام ١٩١٩ في أعقاب حرب (البلاد والثان) في أيرلندا التي نشأت من إرسال بريطانيا جنوداً للسيطرة على تمرد وطني أيرلندي. لكن الرموز المتعلقة بالمسيحية في القصيدة تربطها بما هو أشمل بكثير، ومن ذلك الحرب العالمية الأولى، مما يعني أن القصيدة كتبت وسط مؤشرات لانهايار التحضر الأوروبي الذي كان الكثيرون غيره يشيرون إليه بوصفه (انحداراً للحضارة الغربية) بتعبير المؤرخ الألماني شينجلر^(٢)، لكن رواية (الطائر الأرقط) عبرت عن شعور مشابه قبل كتاب شينجلر وقبل قصيدة بيتس المشار إليها بحوالى عشرين عاماً كما سرى.

تطالنا رواية (الطائر الأرقط) بتأزم فردى ذاتي عبر عنه العنوان، لكننا لا نلبث أن نتبين أن ذلك التأزم إنما هو جزء من منظومة تأزم أكبر تعبر عنه مجموعة من الأحداث والأقوال

والرموز ومنها ذلك الذي يتضمنه العنوان نفسه. فالطائر رمز توراتي استله بيتس من الكتاب المقدس ليشير به إلى غريته هو كفرد، وحين تتأمل نوع الاغتراب الذي يشير إليه سندرك ما ينطوي عليه الاختيار الرمزي من مفارقة مثيرة للتأمل.

في روايته يتحرك بيتس من خلال شخصية مايكل الشاب الذي يحمل الكثير من سمات مؤلفه لاسيما في ما يعبر به من تأزم روحي وفلسفي في رؤيته للعالم ومع الدين المسيحي بوصفه التفسير الروحاني الثقافي المهيم للعالم من حوله. فمايكل هو الطائر الأرقط الذي ورد ذكره في التوراة بوصفه طائراً منبوذاً تتهدده الطيور الأخرى: «هل كل ما تبقى لي هو أن أكون مثل طائر مفترس أرقط؟ هل الطيور المفترسة تحوم حوله» (سفر إرميا، ١٢: ٩). ويدنو أن اختيار بيتس للثنى إرميا نفسه، أو جبرماياه كما يعرف بالإنجليزية، ففضلاً عن رمز الطائر الأرقط المنبوذ - طائر اليوم على الأرجح - يتضمن هو نفسه دلالة خاصة، وعلى نحو يبدو أنه لم يلفت نظر أحد من نقاد بيتس^(٣). فالمصروف أن ذلك الثنى كان صوتاً نلها لى إسرائيل بالدمار، صوتاً يحمل وعيد الأسر ودمار القدس. وهاتان الدالتان، نبد الطائر الأرقط بما يتصل به من شؤم، ونبوذة الدمار، مهمتان لبيتس في روايته، كما في العديد من أعماله الأخرى: «بالإضافة إلى ذلك لماذا أشغل نفسى بالشووعة، والليبرالية، والتطرف، طالما أن كل شىء ينحدر مع التيار بتلك الوحدة المصطنعة التي تنهى كل حضارة» (الرسائل، ٨٦٩). وفي كتابه (رؤيا) الذي نشر عام ١٩٢٥ والذي يمزج السورة بالفلسفة بالسرد تتكرر ثمرة الانحدار الحضاري ويكتشف بيتس مقدار الشبه بينه وبين شينجلر فيقول إنه شبه «أكبر من أن يفسره للمصادفة» (رؤيا، ٢٦٦).

ولذلك أن بيتس شعر وهو يطلق تلك المقولات بأنه يحارس دوراً نبوياً يجعله غريباً عن الآخرين بمقدار ما في نبوخته من اختلاف وقسوة. ففي قصيدة كتبها عام ١٩١٥ بعنوان (الذات تحكم الآخر) أنشأ بيتس حواراً بين شخصيتين ترمز لإحداهما إلى البحث عن الذات من خلال تقويضها أو الذات المضادة لها، وهو ما يعتبره بيتس بحثاً صحيحاً وبالتالي معبراً عن بحثه هو، بينما تظل الشخصية الأخرى مسكونة بنظرة موضوعية أو إبييريقية وبالتالي جامدة وضيقة للهوية.

المسعى الاعتقادي أو العاطفي، نرى مايكل وهو يركب القطار متوجها إلى الشرق، إلى الجزيرة المرية وفارس، حيث سيجد بين الناس العاديين، بمجرد تعلمه لغتهم، مثلها ضالعا من مذاهب الانسجام.. [هين] الدين والمواطف الطبيعية.. (ص ١٠٦) (٥٠). هذا ذلك ليس في الرواية أحداث درامية أو توترات سردية تستحق الذكر، فهي في المقام الأول رواية أفكار وأحاسيس تغلب عليها الشاعرية الرومانسية.

النقاد الأمريكي هارولد بلوم يقترح قراءة لتاريخ الرومانسية، التي يعد ييتس أحد أعلامها، أو أعزهم، كما قال هو عن نفسه، تجمل من الممكن النظر إلى الرواية في إطار ما يطلق بلوم عليه عملية «استبطان حكاية البحث» (inter-nalization of the quest romance) (٦١) والمقصود بالحكاية هنا (الرومانس) تلك التي عرفت في العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبيين ويقوم فيه فرسان بمغامرات أو بطولات فردية بحثا عن مفقود أو استردادا لحق، أو غير ذلك.

يقول بلوم إن كثيرا من النصوص الرئيسية في الأدب الرومانسي هي حكايات بحث فردية تم استبطانها لتدخل بحثا جوائها فليها. لكن ذلك البحث يزدهر بين التناقضات والصراع، صراع الطبيعة والخيال مثلا، ويضعف في التصالح والانسجام. والأعمال الرومانسية الكبرى، التي يمكن اعتبار بعض قصائد ييتس منها، هي نماذج من البحث القائم على الصراع غير المحسوم.

حين نضع «الطارق الأرقط» في هذا السياق الرومانسي نجد أنها تعبر عن توتر أو صراع ناشئ عن عدم التوافق بين عالم الروح وعالم الطبيعة، كما يلاحظ محرر الكتاب (٧). وهذا وضع لم يكن سائلا كما يبدو من الرواية حين كانت المسيحية هي الرؤية المهيمنة للوجود وكان الفن يمارس دوره في خلق الانسجام بين الإنسان وعالمه معتمدا عليها. يشير إلى ذلك نقد مايكل للثقافة المعاصرة:

استطاعت المسيحية، على الرغم من اشتغالها على عواطف قليلة، أن تمكن الفنانين من إيجاد فن عظيم مستمد من تلك العواطف القليلة. ولكن للمسيحية نفسها انتهت الآن. اعتقد أننا مستخلي عن عبادة إله واحد ونتجه لعبادة العديد من الآلهة.

في حديث الشخصية الأولى الممبرة عن ييتس نفسه، نجد تمييزاً للفنان عن أهل البلاهة (٨١) والمغالبين في التعبير عن العاطفة، فـ «ليس الفن سوى رؤيا للواقع تدرك ما فيه من ضحالة أو مشكلات ذهنية، مما يجعل الفنان بالتالي محروما من كثر من مبهاج العالم؛ أي نصيب من العالم يملكه الفنان الذي استعظم من العلم العام غير أن يثقل نفسه في اللهر ويأس؟» (الأعمال الكاملة ١٥٩).

هذه الأعمال التي كتبها ييتس بعد سنوات من بأسه من إمكان غمّاج مشروعه الروائي، أو بالأحرى اكتشاف أنه شاعر أكثر منه روائي، جاءت تطورا وتفسيرا وإعادة صياغة لما تضمنه ذلك المشروع. فانهيار الحضارة أو بالأحرى تأزمها - وكان ييتس أميل إلى القول بالتأزم من القول بالانهيار - ما عبرت عنه الرواية بطريقة مبدئية تم تطويرها لاحقا. فهنا نقرأ تأزما فرديا من خلال المشكلة التي يواجهها الشاب مايكل في بيئته الاجتماعية القريبة (وليس مايكل في النهاية سوى ييتس نفسه مع بعض التصرف). ومختصر التأزم هو أن مايكل شاب مثقف غير قادر على تقبل شكل الاحتقاد المحيط به، وهو الشكل المسيحي التقليدي، ويفضل أن يسير في وجهة اختطها هو من قراءته في مصادر مختلفة يجمع بينها التوجه الروحاني الفنوصي أو الثيوصوفي ذو الأبعاد الطقوسية السرية. ويتوازي تأزمه على هذا المستوى بتأزم عاطفي ينتج عن رفض الفتاة التي أحبها أن تتزوج (مثلما رفضت حبيبة ييتس مودج Maud Gunn أن تتزوج). تقول له تلك الفتاة في معرض تبررها لعدم الزواج منه: «أوه يا مايكل، أنا فتاة عادية وأنت، كما أظن، رجل عبقري» (٥١)، وكانت قبل ذلك قد طرحت هذا الاختلاف على نحو يذكرنا بما تثيره القصيدة الحوارية المشار إليها قبل قليل: «إذا لم تتحول إلى شخص يشبه الآخرين فلن ترتاح في حيائك» (٥٠).

تدفع هذه التأزيمات بهايكل إلى رحلات يصاحبه في بعضها صديق له اسمه ماكولوجان، ومن تلك رحلاته إلى باريس حيث يلتقي جماعة من معارفه بينهم حبيبته مارجريت التي كانت قد تزوجت من شخص آخر. كما أنه يلتقي فيما بعد فقة من المهتمين مثله بالبحث العرفاني عن الحقيقة في مجاهل السحر والطقوس الروحانية الغامضة. وفي النهاية، وبعد فشل المحاولات المتكررة للنجاح سواء على

مشتغل بالروحانيات لاسيما القبالة (ت ١٩١٨) يذكر بيتس في (مذكراته) أنه قبله عام ١٨٨٧ ونتج عن ذلك دخول بيتس في جماعة تمارس طقوسها السرية^(١١).

هذه الإشارات المقتضبة والمبتسرة إلى العرب تأتي ضمن مرحلة مبكرة من اهتمام بيتس المتزايد بالوروث العربي الذي لا يتسع المجال للدخول في تفاصيله^(١٢) لكنه سيكتسب أهمية أكبر في سياق الرواية حين نعلم رغبة مايكل في نهاية القصة بالذهاب إلى الجزيرة العربية وفارس. تجيء تلك الرغبة بعد لقاء في باريس بين مايكل وماكلاجان أعقب لقاءه بحيبيته مارجريت وتضمن إعلاناً أخيراً بفشل المساعي التي عبرت عنها الرواية التي اغترب من أجلها الطائر الأرقط؛ ولم يلق مايكل، وإنما ظل صامتا لبرهة يفكر في انهيار حياته وانهييار طموحات هذا الرجل... (١٠٥). ومن هنا تأتي الرحلة إلى الشرق وكأنها بحث عما يهدد إلى تلك الحياة حيويتها ونضارة حلمها.

- ٢ -

لو انتقلنا الآن إلى توفيق الحكيم لوجدنا جملة من التشابهات والاختلافات للمهمة. ففي رحلته المقابلة إلى الغرب يطلق الحكيم عصفوراً آخر تشبه أحلام التجدد من ناحية لتحاصره مخاوف الانهيار من ناحية أخرى. ومع أن الكتيب العربي كان بعيداً عن تهويمات بيتس في مذاهب الروحانيات وطقوسها السرية، فإن رحلته لم تخل من أبعادها الروحية التي سيذكرها كل من قرأ (عصفور من الشرق) ١٩٣٨. تضع الرواية تلك الأبعاد في سياق التضاد مع ما يجده محسن في الغرب من إلحاد ومادية، لكنها ما تلبث أن تضع تلك الأبعاد الروحية نفسها في سياق أكثر التباساً، تماماً كما هي العلاقة بالغرب ككل، فعلى الرغم من كثير من الخطائية والمواقف المحسومة مسبقاً، فإن في الرواية من الحيوية والالتباس والتعميد في الموقف أكثر مما وصلت به في التحليلات، والتفويجات النقدية العربية لها. ويدخل في ذلك الالتباس الشكل الروائي نفسه، وإن كان دخوله على مستوى مختلف عن دخول العناصر الأخرى.

كثيراً ما يكون الالتباس سمة تميز العمل الأدبي لأنه يكون علامة على رؤية معقدة ومرهقة، أو مؤشككة، للعالم لكنه بالتأكيد ليس كافيًا وحده لارتفاع بالعمل، فلا بد من

ومع انتهاء المسيحية كان من الضروري البحث عن كشوفات روحانية (revelations) أو إلهامات جديدة؛ الكشف الجديد الذي أتى أنه يبدأ الآن سيحل كل عواطفنا جزوا من الطبيعة (٤٨).

الطريف واللافت للاهتمام في هذا السعي، من زاوية المقارنة التي تسير هذه الملاحظات باتجاهها، هو اتصاله بأسرير: اتجاهه إلى باريس، وعلاقته بالعرب ضمن الرواية نفسها. ففي باريس يلتقي مايكل بجماعة من الباحثين مثله عن الكشوفات العرفانية عن طريق الخيمياء القديمة والأسرار الصوفية والطقوس السرية وما إليها. وعلى الرغم من فشل الشاب الأيرلندي في العثور على بغيته، لأسباب تعود جزئياً على الأقل إلى عدم امتلاكه إيماناً موزناً بتلك المبادئ والطقوس نفسها، فإنه يخرج وإثقا على الأقل من أنه ليس وحيداً في سعيه. أما باريس فإن لها علاقة خاصة بذلك السعي، كما يقول بيتس نفسه الذي سافر إليها عام ١٨٩٦ أي عندما كان في الحادية والثلاثين من عمره؛ «كانت باريس أسطورة ككوناوت»^(١٣)، وكوناوت أو Connaught مقاطعة في الركن الشمالي الغربي من أيرلندا احتفظت بطابع يمزج التاريخ بالأسطورة نتيجة بعدها عن مراكز المدنية والتغير التاريخي السريع.

أما العرب فيأتون إلى الرواية، كما إلى أعمال أخرى لبيتس، من باب الروحانيات السرية أيضاً. في خاتمة كتابه (بير أميكا سايلانتيا لونايا Per Amica Silentia Lunae) ١٩١٧ يشير بيتس إلى أنه أثناء إقامته بباريس في التسعينيات من القرن التاسع عشر تعرف شاباً عربياً وتحدث معه:

تحدثت مع دارس عربي شاب كشف عن خاتم ذهبي كبير لم يكن صنعه متقناً وإن كان قد اتخذ شكل أصبعه. قال لي الشاب إن الخاتم كان خالياً من المادة المفسدة، لأن أستاذة، وهو حبيب يهودي، صنعه من ذهب خيميائي (ملاحظة المحرر: ص ٦٠ - ٦١).

في الرواية نفسها يستبدل بيتس الشاب العربي بشخصية رفيع له اسمه ماكلاجان يقول كلاماً مطابقاً تقريباً لما يقوله الشاب العربي. وماكلاجان نفسه، كما يذكرنا محور الرواية، شخصية تمثل الصوفي مكريجور ماذرز Mathers وهو

الكاتب الأيرلندي بحكم الإرث الحضاري الأدبي، بمعنى أنه كان كاتباً يجرب شكلاً من أشكال الكتابة الأدبية مستقراً في ثقافته بعد أن جرب كتابة الشعر. ولم يكن من محض المصادفة أنه في الوقت الذي كان يبتسر يعمل فيه على إنجاز تجربته الروائية، كان ابن وطنه جيمس يعيد صياغة تاريخ الرواية بأعماله الكبيرة المعروفة (صورة الفنان في شبابه) و(بوليس) و(فينيجان مستيقظاً)، وفي الفترة نفسها تقريباً التي كان توفيق الحكيم أثناءها في باريس^(١٤).

غير أن المسألة بالنسبة إلى توفيق الحكيم كانت تتخذ أبعاداً أخرى بعيدة إلى حد كبير عن مشاغل بيتس الثقافية؛ فلم يكن تأصيل الشكل الروائي هو ما يشغل الكاتب المصري فحسب، وإنما كان مشغولاً، وربما في المقام الأول، بما هو أكثر أساسية، أي بتقوية شأن الكتابة الشعرية نفسها من حيث هي شكل إبداعى. وقد توقف الحكيم أمام مهمته هذه بطريقة غير مباشرة في بعض مقالاته فكّسب حول تجدد الأدب العربى في مقالة بعنوان (أقرب الأدب العربى) من كتابه (فن الأدب) ١٩٥٢ يشير فيها إلى الشر بوصفه لغة العصر التي آن أوان نهوضها. فإذا كان الشعر قد غذى الثقافة العربية أزماناً طويلة فإن ذلك كان لعدم قدرة المبدعين العرب على الإفادة من الطاقات الشعرية التي مثلها القرآن الكريم من ناحية والقصص الشعبي من ناحية أخرى. وفي هذا السياق يربط الحكيم استمرار الشعر بالبلادة ونهوض الشعر بالحضارة رهناً واضحاً: «فالشعر زهر قد نبت في الغلاء، أما الشعر فيحتاج في نموه إلى العمار» (فن الأدب، ٢٤). أما الفصّة فكّسب أنها وسيلة الأدب للوصول: «إلى شيء عميق دقيق في حياة الإنسان لا مجرد تسلية ومتعة إذن (فن الأدب، ٢٢١).

لقد كانت أمام توفيق الحكيم مهمة مزدوجة إذا؛ تطويع الشر بوصفه شكلاً كتابياً إبداعياً، وتوطيعة لخدمة شكل روائي لم تألفه العربية كثيراً. وفي هذا السياق لا يبدو من المبالغ به أن نرى في عصفور الحكيم طائراً نشراً يجسد مغامرة التجربة الكتابية المغامرة وهشاشتها وهي تخرج للعالم بمخاوف الجدة. وقد يزيد من تلك الهشاشة أن العصفور مضطلع بمهمة ثالثة ربما كانت الأثقل على إهابه الغض؛ فهو خارج سرور ثقافته يواجه اختلاف الحضارة في رحلة

تضافر مجموعة عوامل أخرى لتحقيق التمييز المطلوب. وما أجده في (عصفور من الشرق) هو حضور تلك السمة المميزة لكن دون ارتفاع كبير في المستوى، فتم عناصر غنائية أخرى ذكرتها بعض الدراسات النقدية، وليس هذا مجال الدخول في تفاصيلها. على أن التنبه للالتباس في الرواية ضروري لتفادى بعض التعميمات التي لم تخل منها بعض التناولات النقدية. يقول محمود أمين العالم:

أما عصفور من الشرق فهو رفض وإدانة لما تطلق عليه اسم مادية الغرب، ودعوة إلى روحانية الشرق، وهي استعداد للبحث التقليدي عن خصوصية الأمة^(١٥).

ويقول رجاء النقاش:

إن (عصفور من الشرق) تثير مشكلة الصراع بين الشرق والغرب (الشرق يمثل الروح بينما يمثل الغرب المادة)، وأن الغرب نفسه بحاجة إلى الشرق ونزعت الروحية^(١٦).

أما غالى شكوى فيلاحظ في البدء أن في الرواية «تجسيدا واعيا لموقف التردد بين الحضارتين، وذبلية تميل بيندول الحكيم نحو أحد الموقفين»، لكنه قرر أيضاً أن في الرواية (جمعية فجوة) في إشارة إلى موقف الحكيم من الفكر الماركسي وبعض أوجه التحضر الغربى في مقابل الروحانية الشرقية^(١٧). إن في رواية الحكيم تمحوراً لا جدال فيه حول الصراع بين شرق وغرب كما أن فيها تغليباً لما يعرف بروحانية الشرق، لكني أزعج أن الرواية تتضمن إلى جانب ذلك رؤية أكثر التباساً مما بدت لأولئك النقاد أو لما يبدو أنه التقييم السائد الذي تعكسه. ومن ذلك الالتباس مسألة الشكل الروائي نفسه.

إن الشكل الروائي، كما هو معروف، جزء من العلاقة بالغرب، من عملية الأخذ والإفادة من الحضارة الغربية، التي كان توفيق الحكيم شارحاً بها، مثل كثير من مجاليه (محمد هيكال، طه حسين، المقاد، إلخ)، بل مثل الحياة العربية عموماً. وكان الحكيم مفركاً تماماً لما يقفله على نحو يضمه بمناى عن بيتس إلى حد كبير. فعلى الرغم من جدة الشكل الروائي بالنسبة إلى الكاتبين، فإن الجدة في حالة توفيق الحكيم فردية وثقافية معاً، بينما هي فردية فقط بالنسبة إلى

على ذلك بأنه جدير بالنقد أيضا، ذلك أنه «قد دخل بين هؤلاء القوم بالخش والتدليس» (٣٠). كما أنه يتضاهر مع اختيار البهاء كطائر يقدمه هدية لصاحبه سوزي، من حيث إن البهاء طائر المحاكاة البهاء، وما يفعله محسن في عاصمة الحضارة الغربية ينطوي على الكثير من بلاهة المحاكاة.

يعزز هذا النقد الذاتي ما يعبر عنه محسن في نهاية الرواية من نقد صارم وشامل للشرق والغربيين في ردة فعل تبدو وكأنها تسمى لاستعادة التوازن بعد أن غالى الروس إيفان في إبراز مساوئ الغرب والتغنى بجمال الشرق. هنا يجد المصفور القادم من الشرق نفسه في مواجهة مصفور يرمع الرحيل في الاتجاه الماكس وعلى نحو يذكر بمهاكل في رواية بيتس: يقول إيفان: «أبها الصديق!.. إلى الشرق!.. إلى الشرق!.. فلنرحل إلى الشرق!.. إن أجمل ما بقى لأوروبا إنما أخفته عن الشرق!.. إن العودة إلى الهدوء والصفاء هي في عودتنا إلى فضاء الصحراء» (١٨٠). إزاء هذه الحماسة الرومانسية المتقطعة النظير لطوباوية الشرق تتوارد إلى ذهن محسن مشكلات الشرق التي يعرفها فيستعرضها في نفسه حتى يصل إلى خلاصة مرة هي: «نعم، اليوم لا يوجد شرق!.. إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زى الغرب، على غير نظام ولا ترتيب ولا فهم ولا إدراك» (١٩١). لكن محسن لم يقل ذلك لصاحبه الروسي راقفة به بعد أن تقطعت به السبل في منطقته وكنت موروثه الحضاري الغربي. يكفي أن محسن قد قاله لنفسه، وأنه بقوله ذلك إنما يقف موقفا نقديا إزاء تجربته هو قبل أي أحد آخر، فما أقرب تشبيهه للشرقيين بالقدرة من تشبيهه لنفسه في دار الأوربا بذلك «الصعلوك القادم من الشرق» (٣٠).

الملاحظة الانتقادية الأخيرة، شأن سابقتها حول التدليس، في إطار ذهاب محسن إلى الأوربا. والواقع أن هذا هو شأن الملاحظات الانتقادية الأخرى، فإن تلك الملاحظات غالبا ما تأتي إما من الزاوية التي يمكن أن ينظر الغربيون من خلالها إليه، أو في سياق التلميح على وجهة نظر غربية إزاء الشرق، كما في حالة إيفان. ومن المهم أن نوضح هذه الملاحظات جنبا إلى جنب مع الملاحظات الملتبسة الأخرى التي يعبر عنها الرمز بالمصفور، والتي ترد في ظروف مغايرة، كحجورته عند دخول الكنيسة في أول القصة، أو كتذكيره

كشفت لانتوقف عند الآخر، وإنما تتعداه إلى الذات، ثم لا تتوقف عند التصرف بل تتعداه إلى النقد.

إن اختيار الحكيم للمصفور رمزا لتجربته اختيار مقل بالدلالات. فهو يلتقي مع طائر بيتس الأرط في الإيهام بالغربة الفردية، غربة الرؤيا المستيقظة من الحلم العام كما يصبر بيتس، لكنه يخرج عن المحيط الدلالي لذلك الطائر الغربي في أنه ينترب في موقع ضعف لا قوة. إن طائر بيتس طائر متفرد، قد ينكره الآخرون أو يزورون عنه، لكنه يظل شامخا عليهم، كما في وصف محبوبية البطل له بأنه رجل عبقري في معرض وصفها اختلافهما. وفي المقابل لانتشر في تصوير الحكيم لحسن إلا بالضعف والحبس وإن تضمن ذلك غربة الفنان. فبعد إشارة أندريه له في البداية بأنه (المصفور القادم من الشرق) تأتي ثائية الدلالات في دار الأوربا حين يقول محسن عن نفسه إن الأمريكيين ينظرون إليه بينهم «كما ينظر الإنسان إلى طائر غريب» ثم يردف متسائلا: «أو لم يروا فنانا قط [؟] (٢٣). هنا يقف محسن موقفا نقديا إزاء الأمريكيين، ومع أن موقفه يبدو متعاليا فيه لا يخلو من شعور بالخوف والهشاشة، فهو يدرك أنه في الأوربا يقف في مؤسسة حضارية غربية وغريبة عنه، تماما مثل شعوره بعدم الانتماء في تجربة القديس الكنسي في البدء أو في تجربة المزاء التي تأتي بعد ذلك. على أن تجربته في الأوربا أكثر التباسا من هذا وسأعود إليها بعد قليل.

في الإشارات التالية إلى المصفور تتعمق دلالات الاغتراب، فيقول محسن لأندريه إنه «دائما في قفص» (٤٦)، وحين يشتري بيهاف بهدية لفتاة الفرنسية فإنه يؤكد أنه مثل ذلك الطائر (٩٥). وعلى الرغم من العلاقة الواضحة بين ذلك وغرام محسن بالفتاة الفرنسية وتفسير أندريه للقفص بأنه قفص الحب، فإن دلالات المصفور كتير التباسا يبرز في قول أندريه إن محسن عاشق شرقي لأنه «ينفق أيامه في قهوة يحلم» (٦٠). ففي مثل هذه الحالة يبدو محسن سجيناً لا لعلاقة حب أو حتى مجرد وجوده في الغرب، وإنما لانتمائه الشرقي أيضا. وتتضاهر هذه الدلالة مع نقد محسن لنفسه في الأوربا بعد نقده للأمريكيين، فهو يعلق على ارتدائه الزى الأوروبي للحفلات الرسمية (سموكنج) قائلا: «إن بلبسته تبدو جيدة من الخارج بينما هي مرقعة من الداخل فيخيل إليه بناء

الروس أو المسكر الشيوعي الذي كان في طور التشكل آنذاك. أما الفرنسيون فليس من الواضح أين يقفون وإن كان الأقرب أنهم مستثنون من أكثر النقد الموجه للغرب، فقد وقف الحكيم أمامهم موقف الإعجاب والانبهار إلى حد يذكر بموقف بيتس من قبل. فالفرنسيون أقرب إلى تمثيل الجوانب التي تعجب محسن في الحضارة الغربية: الأبرار، بيتهوفن، أتاتورك فرانس، الثقافة التي ينالها من مطالعته. كل ذلك سبب في الالتباس وناشى عنه في الوقت نفسه.

- ٣ -

حين نعود إلى بيتس في رواية (الطائر الأرقط) وفي أذهانتنا بعض التفاصيل التي ذكرت قبل قليل، سنلاحظ عددا من أوجه الشبه والاختلاف منها ما ذكرت ومنها ما يحتاج إلى مزيد من التأمل. ولهم بالطبع هو التوصل إلى ما تدل عليه تلك الأوجه في محاولتنا النفاذ إلى العاملين الأديبين من ناحية، وفهم العلاقات الثقافية الأدبية من ناحية أخرى، بوصف تلك العلاقات منطقة لا تتضح فيها الروابط التشابهية فحسب، وإنما الخصوصيات والتمايزات أيضا.

بين المسائل الثلاث التي تمحور حولها النقاش - المؤلف إزاء الدلائل والأمر، تجربة الكتابة الروائية، ورمز الطائر الموظف للإيحاء بالمسائلين الآخرين - اضح الدور المركزي للمسألة الأولى من حيث هي منطلق موضوعي أو ليمى للآخرين. فكلتا الروايتين كتبنا للتعبير عن موقف إزاء الثقافة بمعناها الذاتي والآخرى. ووضح أن الثقافة الغربية، وليس الثقافة (الشرقية)، هي منطقة الالتقاء الرئيسة بين العاملين، وأن ذلك الالتقاء كان حول مشكلات تلك الثقافة وتوجيه النقد لها. وفي هذا الإطار اتفق النقد عند المسألة الروحية بوصفها إشكالية الغرب الكبرى.

لكن ما الذي يتضمنه هذا النقد بزواياه الذاتية والأجنبية؟ في المقارنة الثقافية/ الأدبية التي ننشعها هذه الملاحظات يمكن القول دون تردد إن الحكيم في (عصفور من الشرق) يعبر عن الموقف الثقافي العام لمصر وللوسطية العربية (الشرقية بمعنى من المعاني) إزاء الغرب بما هو قوة مهمنة حضاريا وسياسيا، بينما يبدو بيتس مبررا - على نحو لاشعوري على الأرجح - عن البهجة الغربية على الرغم من نقده لها وعلى النحو الذي سأزده تفصيلا بعد قليل، فهو

لحادثة الجندي البريطاني في مصر، أو حادثة والده القاضي مع ابن المدير وما تستثيره تلك الحادثة من التباس في العداة بين المصريين والإنجليز. وفي الحالة الأخيرة يبدو النقد في اكتشاف محسن أن الجميع يتساوون في النشأة على الكراهية (٣٣)، وإذا كان في الإنجليز ظلم وغش فإن مثله موجود بين أبناء الوطن المثلثين للمستمر (٣٣ - ٣٦).

من ناحية أخرى، وفي تعميق الالتباس الذي أشير إليه، تلوح بواور مازق فكرى ثقافى آخر لدى محسن نفسه. هذا المازق يذكرنا، رغم أنه لم يتطور كثيرا، بالأزمة الروحية التي تعصف ببطل بيتس. فما هو «يطالع أفكارا مختلفة من الإغريق إلى فولتير، وشاهد وقائع مضطربة» وما هي نتائج ذلك تتضح في علاقته الإيمانية بالسيدة زينب وحاميته الطاهرة:

إنها لحى تعصف بكل رأس، وإن رأسه قد أصبح كيقية ما حوله من رؤوس، فقاعة بين فقائيع تملؤها الأفكار والحوادث وتتلفع في شبه إباء من خمر مغلى... ليس في حياته اليوم إذن مكان تهبط فيه (السيدة) بردالها الأبيض (١٠٦).

هنا يقترح محسن من مايكل في تحديد إشكالية روحية تتجاوز الفرد إلى الثقافة ككل، لكنه لا يصل إلى الحد الذي يصل إليه مايكل، والسبب هو أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصل إلى ذلك الحد من التآزم. فمهما ارفع حد النقد لا يمكن لأحد أن يقول إن الإسلام قد توارى مثلما توارت المسيحية. لكن اقتراب محسن من تحديد الأزمة بقرب (عصفور من الشرق) من أدب الاحتراف كثيرا، وإن لم تتوغل فيه تاركة مع ذلك سمات التباس تدخل في لحة العمل وتغنيه.

أخيرا، يمتد سياق الالتباس ليشمل مفهوم الغرب في الرواية. فالسؤال الذي لم نطرحه حتى الآن هو: أى غرب هو الذى يتمرض للنقد؟ ثمة تناخل هنا ناشى. هن تناخل المواقع الحضارية واختلافها. فمن ناحية نلاحظ أن جزوا من النقد العاد يتجه إلى الأمريكين، وإن لم يكن واضحا في بعض الأحيان من الذى يوجهه، أهم الفرنسيون أم محسن أم الصوت الروائى؟ فالأمريكيون هنا رمز للرأسمالية والمسؤولون عما حل بفرنسا من وبال الاستعمار «وإن فرنسا الآن فرسة أصحاب المال الأمريكين» (٤٤)، بينما يتجه نقد إيفان، إلى

أخف إلى ذلك أن مفهوم الشرق عند بيتس يظل غامضاً تهيمن عليه التصورات الرومانسية القديمة غير المبنية بالاختلافات الحضارية: «الجزيرة العربية وفارس» كافتتان لاختصار الشرق، وليس شمة حرة أو تباين في الأحكام يوازي ما لدى الحكيم إزاء فرنسي وأمريكي وروسي، أو فؤاديه وبيتسوفن وماركس. ومن يعرف أطفال بيتس يدرك أننا نتحدث عن كاتب غربي استثنائي في سعة اهتماماته العربية، وسيدرك معنى ألا يؤدي ذلك إلى تكون معرفة بالعرب بالشرق عموماً توازي ما كان لدى كاتب عربي كالحكيم من معرفة بالغرب. صحيح أننا نتحدث عن عمل مبكر للكاتب الأيرلندي لكن الأعمال التالية على توسعها في المعرفة لم تصل بالكاتب إلى تكوين حصيلة ثقافية عن العرب أو غورهم توازي ما كان بإمكان أصغر كاتب عربي أو شرقي أن يكونه عن الغرب من معرفة.

إن وضع بيتس في سياق المقارنة الحالية من كاتب عربي وفي إطار اهتماماته العربية يكشف عن جوانب من مواقفه ورواه يصعب تبينها خارج تلك المقارنة وذلك الإطار. أقول هذا وفي ذهني المقالة التي كتبها إدوارد سعيد عن «بيتس ومناخضة الاستعمار» مؤكداً فيها انتماء بيتس إلى تيار المقاومة التحررية التي ينتسب إليها أكثر ما يعرف بالعالم الثالث نتيجة لموقع أيرلندا بوصفها مستعمرة بريطانية وصراعها القديم للتخلص من البريطانيين^(١٥). والحق أن بعض أعمال بيتس تدركنا فعلاً بأن الشاعر والكاتب الأيرلندي خاض معركة سياسية وثقافية من أجل تحرير بلاده. ولعل من الصدف أن يكون العام ١٩١٩ عاماً له في تاريخ أيرلندا الحديث حضور يدركنا بالعام نفسه في تاريخ مصر الحديث. وليتس قصائد في تلك المناسبة وغيرها، مثل قصيدته «فصح ١٩١٦» التي تلوخ لعام نضالي أيرلندي آخر ضد الإنجليز، وهي نص شعري عميق وجميل في فلسفة النضال ومعنى المقاومة والموت في سبيل الوطن.

لكن إلى جانب هذه الصورة المغايرة لبيتس، الصورة التي لم يألفها نقاده الغربيون الكثير من اعتادوا اعتباره غريباً مكرباً، نجد أنفسنا أيضاً أمام جانب آخر غير الجانبين الغربي المكرب والنضالي الذي أبرزه سعيد. إنه جانب آخر لملاقة بيتس بالعالم الثالث انضج من مقارنة الكاتب الأيرلندي

واقع فيها بل متماه معها كما لا بد أن يفعل. وفي هذا الاختلاف الموقعي اختلاف في النقد، ومن يقع عليه ومن يوجهه. الحكيم بنقد الغرب على لسان الغربيين، على طريقة وشهد شاهد من أهلها، لكنه يخفف ذلك النقد بتوجيه نقد مماكس إلى بلاده وثقافته هو. بينما في حالة بيتس ينبع نقد الغرب منه هو كغربي أو من أشخاص غربيين، وليس لديه شخصية شرقية توجه ذلك النقد وتقاليل إيفان عند الحكيم، أي أن ما ياكل أو يتس هو الوحيد الذي يمارس نقد الغرب، ويتميز آخر لا يوجد لدى بيتس شخصية شرقية تبدى وجهة نظرها في الغرب أو في الشرق، وإنما هي نظرة غربية مؤطرة بإطار غربي. وفي هذا مغايرة واضحة لما تجده لدى الحكيم حيث تتقاطع الشخصيات ونسمع وجهة نظر الغربي في الغرب وفي الشرق معاً.

ما الذي يبعثه هذا؟ إنه دون شك متصل مباشرة بمساحة حضور الآخر في كل من العملين: مساحة الغرب في (عصفور من الشرق) أكبر من مساحة الشرق في (الطائر الأرقط) ومساحة النقد الذاتي في الأولى أكبر منها في الثانية، بمعنى أن بيتس معنى بنقد التجربة الحضارية الغربية بإضاح أزماتها ولكنه ليس معنيا بما قد يكون لدى الشرق من أزمات، مثلما أنه ليس بحاجة إلى الآخر الحضاري ليمارس النقد لنفسه أو للآخر. لكن الحكيم، وهو يفوض تجربة حضارية مغايرة، ومن منطلق مغاير أيضاً، بحاجة إلى الآخر حاجة ماسة، تماماً كحاجته إلى وجهة نظره هو باعتباره شرقياً. أما السبب فيعود كما هو واضح، إلى تعالي الأنا الحضارية عند بيتس واكتفائها بنفسها تقريباً، حتى في حالة النقد الذاتي (فدور الشرق هنا دور جزئي وليس أساسياً)، بينما تتطامن تلك الأنا عند الحكيم، حتى في معرض الهجوم على الآخر. فإذا أضفنا إلى ذلك أن محسن يعيش حالة قلق حضاري تزعزع بعض ثوابته حتى يكاد الغرب يحل قيحه الحضارية محل تلك الثوابت انضج أي اختلاف نتحدث عنه هنا. فهل من الغريب والحال كذلك أن يكتفي طائر بيتس بالتطلع إلى الشرق البهيم دون الرحيل إليه اكتفاء بما في عاله الأوروبي، بينما يقضي طائر الحكيم زمه الروائي كله في الغرب يتفاعل معه مشاهداً متفقاً وعاشقاً نادداً؟

ثقافته وثقافة الآخر، فمعرفة الحكيم بالغرب لا تقارن كما رأينا بمعرفة ييتس بالشرق أو بمصر. وكان من الطبيعي والحال كذلك أن تأخذ الكتابة الروائية بعدا خاصة لدى الحكيم، فهي شكل ولد في الثقافة العربية في لحظة مهمة من لسطات الصراع الحضاري والسياسي، وكان من الطبيعي أن تعبر عن ذلك بأن تصير إطارا يتسع للتعبير عن هموم كثيرة ليس تأصيل البعد السردى إلا واحدا منها، فهي كتابة تتضمن الخطاب السياسي مثلما تتضمن الحوار الحضاري، وتتسع للقص وتقنياته مثلما تتضمن الموقف الفكري وإشكالاته ولم يكن مرد ذلك في ظني هو صعوبات البدايات فحسب، وإنما خصائصها أيضا، وربما أهم من ذلك طبيعة الانتقال الذي تمر به الأشكال والأفكار عند انتقالها من بيئة إلى أخرى، ومن الأجدى في تلك الحالات أن ننظر في تلك المراحل وتجانسها ضمن خصوصيتها، فلا نحاكمها بمعايير مراحل أو تكوينات ثقافية مغايرة. على أن من الضروري ألا يؤدي ذلك إلى التعامل مع تلك المراحل على أنها جزر ثقافية وثأريعية معزولة، فإذا كانت لها قيمها الخاصة، الشكلية والموضوعية، فإنها تشترك مع غيرها في قيم كثيرة أخرى، ومن هنا فإن تقدير الموقف الحائر أو اللبس عند محسن في (عصفور من الشرق) لا يلغى موقف التحفظ أمام خطاب إيفان السياسية والثقافية الحاسمة. وهذا مبحث يفرى بالمضى فيه، لكنه يخرج إلى فضاءات أبعد من أن يحتملها حيز هذه المقارنة.

كثير.

(٣) أشير هنا إلى محور الرواية ولهم أو دونيل (الهاش السابز)، ورنشارد إلان، أحد أشهر من تناولوا ييتس نقديا. انظر R. Ellmann, Yeats: the Man and the Masks (New York: E.P. Dutton, 1948).

(٤) إحدى دلالات «البلاغة» في اللغة الإنجليزية هي أنها استخدام زائف للغة إما للإقناع أو لاستطارة الإعجاب.

(٥) يتكرر لحنهم ييتس بهذا الموضوع في كتابه «دنيا» وفي قصيدة نشرت عام ١٩٢٣ بعنوان «هدية من هارون الرشيد تروى قصة مستمدة من سيره هو

بكتاب عربي، علاقة تقلل من تألف ييتس مع كتاب ذلك العالم وتذكرنا مرة أخرى بأن أيرلندا وإن قاومت استعمارا يفرضه الغرب على بعض أجزائه ليست بلدا آسيويا أو أفريقيا في مقارومتها، كما يشير إلى ذلك سعيد نفسه، فتحة إرث حضاري يخلق هذه المسافة بين ييتس والعالم غير الغربي، إرث يجعل كتابة الرواية بالنسبة إليه إشكالية فريدة لثقافية حضارية، مثلا، أو يجعل الشرق قابلا لأن يختصر جغرافيا وتاريخيا دونما كبير عنابة بالاختلافات والتفاصيل («الجزيرة العربية وفارس»)، والأهم من ذلك هو تحول ذلك الإرث إلى جملة من الصور والقيم التي تشكل الذات والعالم دون وعي أو تمحيص. معطيات توازي ما يحمله أي شخص آخر من موروثه الثقافي، وهو ما تكشف عنه قصيدة مثل «هدية من هارون الرشيد» التي تقوم على تصنيف للعرب بوصفهم حسيين تأليههم المعرفة من اللاوعي، واليونانيين (أي الأوروبيين) بوصفهم مثقفين عقلانيين. هذا بالطبع بالرغم مما يتميز به موقف ييتس من إعجاب استثنائي بالثقافة العربية وغيرها من الثقافات الشرقية كالثقافة اليابانية.

أما توفيق الحكيم، فإن وضعه في السياق المشار إليه هنا محرض على أسئلة إبداعية وثقافية قد تولد منها إجابات مختلفة عما يطرحه السياق المحلي: معنى التأزم الحضاري الغربي بالنسبة إليه مقارنا بالتأزم نفسه لدى ييتس، ودلالات اختيار العصفور ورمزا، وما تعنيه الكتابة الروائية له. هذا بالإضافة إلى الفرق بينه وبين مقابلة الغربي في النظر إلى

هو/أش:

(١) الطيعة المشار إليها من الرواية هي: The Speckled Bird: With Variations, annotated and ed. by William H.O. Donnell (Canada: McClell and Stewart Ltd., Yeats Studies Series 1976).

(٢) التأزم الحضاري الغربي موضوع ضخم في الفكر الغربي الحديث وفي مختلف فروع المعرفة تقريبا، لاسيما في الثلث الأول من القرن العشرين، فقد تحدث عنه فلاسفة مثل هوسرل وهابجر وريكور وطعاما مثل ماكس بلاتك وثقافة مثل كوفيل، وشعرا مثل نيفري و ت.س. إلوت، وغيرهم

المعشريات والفلاحيات يلقون في ملهى «كيسر روزاك» أو Shaker's and Company الذي كان عبارة عن ملهى ومكتب في آن الصحة الأمريكية سبيلها يصل Beach سنة ١٩١٩ على الضفة اليسرى. وكان جيمس من برادون ذلك المكسي الذي أطلق عام ١٩٤١، ولكن يبدو أن توليف الحكيم لم يعرف هذه الأماكن ولم يلتق بأي من الكتاب الذين هناك.

Edward Said, "Yeats and Decolonization," Literature in (١٥) the Modern World ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, 1990) pp. 34-41.

المراجع

العربية

- ١ - توليف الحكيم، فن الأدب القامرة، المطبعة النورانية، د. ت.
- ٢ - توليف الحكيم، عصفور من الشرق، القامرة، دار مصر للطباعة، د. ت.
- ٣ - خافي شكري، ثورة المصقل دراسة في أدب توليف الحكيم، بيروت، دار الأفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢.
- ٤ - محمود أمين العالم، أبوهن عاما من النقد الطبلي، البنية والذالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، بيروت، دار المسقبل العربي، ١٩٩٤.
- ٥ - رجاء الطائي، أدباء معاصرون، د. د. م. د. ١٩٧٢.

الأجنبية

- ١ - سعد البازعي، The Antithetical Arab: Leo Africanus and "Yeats", Studies in English, Riyadh: King Saud University, Refered Studies by the Faculty of Arts, 1996.
- ٢ - هارولد بلوم، Romanticism and Consciousness, New York: W. W. Norton, 1970.
- ٣ - إدوارد سعيد، "Yeats and Decolonization", Literature in the Modern World, Ed. Dennis Walder, Oxford: Oxford UP, 1990, pp. 31 - 34.
- ٤ - رسائل ييس، Wade, Allan, ed. The Letters of W.B. Yeats. London: Rupert Hart Davis, 1934.
- ٥ - كتاب ييس روبا، Yeats, W. B. A Vision. London: The Macmillan Publishing, 1956.
- ٦ - الطائر الأرق، W.B. Yeats. The Speckled Bird, Annotated and Ed. By William H. O'Donnell, Yeats Studies Series, Canada: McClell and Stewart Ltd., 1976.

حين تخرج من سيدة علمه، كما يقرر، «الكتابة الأوروبية ككل» في القصيدة نظم بذلك الشعر بدنية عربية يزوجها قسما في لونا بعد إجماع الخليفة هارون الرشيد. وقسما هو كمال ييس في القصيدة، لاسيما من حيث هو يرزلي يحمل روح الطائفة الرواية.

Harold Bloom, "The Internalization of Quest: Romance", (٦) Romanticism and Consciousness ed. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970) pp. 3-24.

(٧) ييس محرر الرواية إلى ذلك يستفيد بها بقوله ييس في مقدمة كتابه: الرودة السرية The Secret Rose (١٩٨٧) مبراً عن الإشكال نفسه.

(٨) ردت هذه الملاحظة في كتاب ييس أساطير Mythologies يستفيد بها محرر الرواية (ص ٦٠ - ٦١).

(٩) يقول مستر روبا الطائر الأرق إن سائير أخبار في كتاب صديقه قاما في القامرة ييس نشر حوالي عام ١٦١٤ لخصت سائير مبراً في تلخيص إلى عربي يصل نمضا لياما ضمن ثلاثة برأسون النظام السري للجماعة، وأن ذلك العربي كان في السنة الثالثة والسبعين بعد الأرمصة، وفي الرواية للاسح أن ماكلاجان ييس إلى اثنين من أولئك القادة مستطيا العربي.

(١٠) ضمن توطيحات ييس المبنية للرب هناك تنازل الطريف شخصية ليو الأفريقي (الحسن الوزان الفاسي) في مجموعة من الرسائل المخطئة ييه وبين ذلك الشخصية التي اعتم بها ييس في لفرة القارب لفرة كتابته للرواية، وهي فقرة طخت عليها اهتمامه بالسحر والطوبى الروحانية. وفي رولة حول علاقة ييس بلير ليرت باللغة الإنجليزية صديقه، The Anti-theoretical Arab: Leo Africanus and "Yeats" (العربي المتطارد، ليو الأفريقي ييس) لغزت ضمن كتاب العربي لقسم اللغة الإنجليزية - جامعة الملك سعود، Studies in English، دراسات في اللغة الإنجليزية (الرياض) مركز البحوث التابع لكلية الأدب، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦ م ص ١١ - ٣٧. وتظهر أيضا الدراسات الموسعة والفاسية للاهتمامات العربية عند ييس في دراسة سهيل جفرولي، اهتمامات ييس العربية، في كتاب، Norman Jeffries et al. eds. In Exotic Revivale (London: Macmillan).

كما في دراسته الأخرى و

"Yeats, India, Arabia and Japan: The Search for a Spiritual Philosophy", in (١٩٦٥), Wolfgang Zach et al., eds., Literary Interrelations: Ireland, England and the World SECL Studies in English and Comparative Literature, Narr, Tübingen: p. 225.

(١١) أبوهن عاما من النقد الطبلي (القامرة)، دار المسقبل العربي، ١٩٩٤ م ص ٣٥.

(١٢) أدباء معاصرون (د. م. د. ١٩٧٢) ص ٥٦.

(١٣) ثورة المصقل، دراسة في أدب توليف الحكيم (بيروت)، دار الأفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢ م ص ١٤٤ - ١٥١، ١٤٥.

(١٤) كان كثير من الأدباء البريطانيين والأمريكيين القيمين بيازعي في

رواية الغربة: الحب فى المنفى

لبهاء طاهر

محمد مصطفى بدوى*

الحيدرى، ناهيك عن الكثير من تاج شعراء فلسطين الذين فرضت الغربة عليهم فرضا. أما فى مجال الرواية، فمن المعروف أن أول رواية عربية أجمع النقاد ومؤرخو الأدب على قيمتها الأدبية، وهى رواية (زنبب) ١٩١٣، استلهمها صاحبها محمد حسين هيكل من تجربة الغربة عن الوطن أثناء دراسته فى فرنسا، ومن ثم كان الثغنى بالريف المصرى فيها مصدرا حثينه إلى وطنه بقلر ما كان تعبيرا عن موقف سياسى عام هو جزء من الحركة الوطنية المصرية. ثم توالى الروايات العربية التى تدور أحداثها أو بعض أحداثها فى الغربة. والغربة هنا تكاد تعنى - دائما أو على الأقل فى البداية - أوروبا وبالثات فرنسا وإنجلترا وإلى حد ما ألمانيا، ويصف فيها مؤلفوها تجارب أبطالهم فى الغرب وبعضها ينهج سبيل السيرة الذاتية. وأمثلة ذلك، إن قصصنا حديثنا على الرواية المصرية (أديب)، ١٩٣٥، لطف حسين و (عصفور من الشرق)، ١٩٣٨، لتوفيق الحكيم و (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ ليحيى

ليس أدب الغربة بالظاهرة الجديدة فى الأدب العربى الحديث، ولا هو غريب على الأدب العربى القديم الذى يشغل الحنين إلى الديار فى شعره حيزا غير ضئيل. إن أول عمل أدبى جاد فى تاريخ النهضة الحديثة وهو (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) (١٨٣٤) كان من أدب الغربة كذلك يمكن أن ندرج تحت هذا العنوان بعض نتاج الأديب الكبير أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧). وغنى عن الذكر أيضا ما كان لأدب المهجر الأمريكى فيما بعد، شماله وجنوبه، من دور كبير فى تطوير الحركة الرومانطيقية العربية، ولا سيما فى ميدان الشعر: فى حساسيته ولفته وأشكاله جميعا. كذلك كانت الغربة عنصرًا مهمًا من عناصر تجربة الشعر الحديث، بحيث تجد دواوين بأسماء مثل (أشعار فى المنفى) لعبد الوهاب البياتى و (خطوات فى الغربة) لبلند

* أستاذ الأدب العربى - جامعة أكسفورد.

الحضارتين الشرقية والغربية. وكلهم - دون استثناء - يوقصد أبطال روايات «أديب» و «عصفور من الشرق» و «قندل أم هاشم» و «موسم الهجرة إلى الشمال» كانوا رجالاً أشرعوا لأنهم في المرأة الأوروبية التي منحتهم الفتاة و دخلت عليهم بالعقل والمعرفة والتقدم. ولذا فإن الرواية من هذا الجانب لا تقدم شيئاً جديداً يختلف عما قدمه الرواد من تجارب السفر إلى الغرب والانخراط في تنانها نسائه وبين أحضانهم.

هذا كلام غير صادق على الإطلاق؛ إذ إن رواية بهاء طاهر تقدم شيئاً جديداً، بل أشياء جديدة، وهذا هو سر روعتها. فليس إشكال العلاقة بين الشرق والغرب إلا عنصراً واحداً من عدة عناصر متشابكة ومتداخلة تكلف منها هذه التجربة الإنسانية العميقة. هنا بالإضافة إلى أن معالجة بهاء طاهر لمشكلة العلاقة بين الشرق والغرب تختلف اختلافاً بيناً - في طبيعتها وفيما تتطوى عليه من موقف وفلسفة - عن معالجة من سبق من الكتاب العرب، مصريين كانوا أو غير مصريين.

وعلى الرغم من أن زمن الرواية - أي الزمن الذي تشغله أحداث الرواية منذ بداية حب الراوي في المنفى حتى نهايته - لا يمتد بضعة شهور في عام ١٩٨٢، فإن الروائي، عن طريق استخدامه وسائل السرد الحديثة مثل استرجاع الماضي أو ما يعرف باسم «الفلاش باك»، يتمكن في مواضع مختلفة من الرواية، وعلى فترات متباعدة يتداخل فيها الماضي والحاضر، من تغطية حقبة طويلة من الزمن تبدأ في طفولة الراوي وتنتهي فيما يبدو بوفاته، وهو على حد وصفه رجل «عجوز». وهي حقبة تسجل التطورات الخطيرة التي حدثت في المجتمع المصري والعربي خلال تاريخه الحديث. ويتم هذا التسجيل عن طريق مزج التجارب الشخصية الفردية بالأحداث السياسية العامة، وليس عن طريق مجرد السرد التاريخي الموضوعي المباشر. ويحدث هذا المزج حتى حين يعرض المؤلف لوقائع حقيقية ويستعين بالوثائق التاريخية كما

حقي، و (الساخن والبارد)، ١٩٦٠، لفتحي غانم، و (قدر الغرف المقبضة)، ١٩٨٢، لميد الحكيم قاسم، و (الحب في المنفى)، ١٩٩٥، لبهاء طاهر. بل يمكن إضافة أحدثها وهي (أوراق سكندرية)، ١٩٩٧، لجميل عطية إبراهيم، وهي تقطر بالشعور الممزق بالغربة والحنين إلى الوطن على الرغم من أن أحداثها تدور في مصر بعد عودة الراوي من غربته التي دامت سنوات طويلة في أوروبا. كذلك، كان من نتائج الظروف السياسية والاقتصادية التي مرت بها مصر أن ظهرت ونشطت حركة الهجرة من مصر للعمل ليس فقط في أوروبا بل في شتى بقاع العالم العربي؛ حيث تتوفر العمالة، مما أدى إلى ظهور كتابات روائية تدور حول تجربة العمالة المهاجرة مثل رواية جمال الغيطاني (رسالة البصائر في المصائر)، ١٩٨٩.

وقد اخترعت لهذا المقال رواية (الحب في المنفى) لاعتبارات عدة، أهمها إيماني بأن هذه الرواية هي من أنضج الروايات التي تنضوي تحت عنوان «رواية الغربة»، وهي تشير بعض القضايا التي تميز أدب الغربة القصصي. وليست رواية (الحب في المنفى) بالعمل القصصي الوحيد لبهاء طاهر الذي تدور أحداثه أو بعض أحداثه في أوروبا، فقد سبق أن قدم لنا قصة «بالأمس حلمت بك» (١٩٨٣) وتقع أحداثها في «مدينة أجنبية في الشمال» وما من شك في أنها من أروع وأعظم ما أنتجه أدب الغربة. كذلك تشمل رواية (قالت ضحى) ١٩٨٥ جزءاً كبيراً يكاد يصل طوله إلى نصف الرواية اختار لخلفيته مدينة أوروبية أخرى، وإن كان حدها هذه المرة فجعلها روما.

ولأن بهاء طاهر روائي قدير، فإنه لا يمكن اختزال أدبه في صفة واحدة؛ فهو على الرغم من بساطة لغته الخادعة من أشد كتاب العربية المعاصرين تركيزاً في الرؤية وتعمداً في الأبعاد وشمولاً في الدلالات. لذلك، أخطأ الناقد محمود حنفي كساب في عرضه الرواية (الحب في المنفى) الذي نشره في جريدة «أخبار الأدب» (العدد ٢٠٤ الموافق ١٧ أغسطس ١٩٩٧) تحت عنوان «الأحلام المنطفقة في رواية الحب في المنفى» حين قال:

وهكذا نرى أن بهاء طاهر قد انخرط في كوكبة الذين كتبوا عن أوروبا وتجربتهم فيها، ولقاء

الرواية جميعها مكتوبة بضمير المتكلم اللهم إلا قصة زواج بريجيت بألبرت، فهذه ترويها بريجيت نفسها حين تقصها على الراوي. ولضمير المتكلم مزايده وعيوبه في السرد؛ فهو يتيح للروائي فرصة أن يمرض للقارئ جميع ما يطرأ في ذهن الراوي من أفكار وهواجس وخطرات وانفصالات، مما يضيف على السرد غزارة وعمقا وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعي. إلا أنه في بعض المواقف، وعلى مستوى سطحي، يقلل من الواقعية بمذلولها الساذج، وهو ما نشعر به في نهاية الرواية حين يصف لنا الراوي تجربة إشرافه على الموت مما يجعلنا تتساءل عن مصداق مثل هذا الوصف وكيف أمكن توصيله إلى القارئ، وطبعاً لا يطرأ هذا التساؤل حين يتخصص الروائي شخصية الراوي العليم بكل شيء. هذا وإن كنا عن طريق استخدام خيالنا لا نجد من الصعوبة في قبول مايقضه المنطق أكثر مما نجد في قبول شخصية من شخصيات فن الأوبرا تجار بصوتها وتنفى وهي على فراشها تمنى من سكرات الموت. والراوي لا تصرف اسمه وإن كنا طبعاً نعرف الكثير عنه، وما نعرفه ندرسه مما يمرضه هو علينا مباشرة في تأملاته وأفكاره ومن مواضع حدة في الحوار.

يبدأ الراوي فيحدثنا عن كيفية تعرفه على المرأة التي سيقع في غرامها فيما بعد - بريجيت التي يصفها بأنها صغيرة وجميلة (كانت في الواقع في سن السابعة والعشرين) بينما هو على حد قوله كان «عجوزاً وأباً ومطلقاً» (ص ٥). كان كلاهما أجنبياً في مدينة «ن» - هي كما نتعلم فيما بعد من النص - وهو قاهري «طردته مدينته للخرقة في الشمال»، و«باقتصاد شديد يلمح إلى الفارق بين الشرق والغرب فيقول:

كانت مثلي أجنبية في ذلك البلد لكنها أوروبية ويجوز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها.

الراوي صحفي كان يشغل وظيفة مرموقة هي نائب رئيس تحرير صحيفة، ولكنه أبعد عن القاهرة ليحمل مراسلاً صحفياً لهذه الصحيفة في هذا البلد الأجنبي، وذلك بسبب موقفه السياسي؛ إذ ظل ناصرياً بعد وفاة عبد الناصر وتغير الأوضاع السياسية إثر ذلك.

يقر في كلمته الختامية التي ترد بعد الفصل الأخير (في طبعة دار الهلال للرواية المنشورة في يوليو ١٩٩٥). وهكذا، نشاهد من خلال تجربة الحب الشخصية، ضمن ما نشاهد، بانوراما المجتمع العربي الحديث بهوموه وأزماته وآلامه.

فبالإضافة إلى القصة الرئيسية للرواية، وهي قصة حب الراوي في المنفى - كما يدل على ذلك عنوان الكتاب - تضم الرواية مجموعة «ثيمات» أو خيوط سردية أو قصص ثانوية يتداخل بعضها في بعض ويتألف ويتطور ويغيب ثم يعود للظهور؛ بحيث يصبح شكل الرواية أدنى إلى شكل السيمفونية. ونستطيع أن نلخص ثيمات الرواية أو موضوعاتها فيما يلي: أولاً - علاقات زوجية أو غرامية. وتشمل حب الراوي لبريجيت، وزواج الراوي بمنار، وزواج بريجيت بألبرت وزواج يوسف بلبلين، وعلاقة إبراهيم المحلاوي بخطيبته شادية. ثانياً - علاقات صداقة أو زمالة. وتشمل علاقة الراوي بإبراهيم المحلاوي، وعلاقة الراوي بالصحفي برنار. ثالثاً - قضايا عامة ندرك معظمها من خلال هذه العلاقات. ومنها قضية حرية الصحافة في العالم، وطرق التعذيب التي تمارس في السجن السياسي في شيلي وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية وفي القارات الأخرى، وغزو إسرائيل للبنان، والخيانة كما تظهر في قصة الأمير حامد المليونيير الخليجي، وانتشار التفكيك الأصولي الرجعي الإسلامي أو مايسميه الراوي «العودة إلى الكهف الممتع»، وإشكال العلاقة بين الشرق والغرب أو بالأحرى بين الشمال والجنوب، بين الأوروبي الأبيض والأفريقي الأسود.

تبدأ أحداث الرواية في سنة ١٩٨٢، وهي سنة غزو إسرائيل للبنان. وليس ورود هذا التاريخ اعتباطاً بل هو اختيار مقصود من قبل الروائي؛ لأن هذا الغزو بما أدى إليه من جرائم وحشية مثل مجازر صبرا وشاتيلا له علاقة مباشرة بأحداث الرواية وتطورها، بسلوك شخصياتها الرئيسية وتأثير بعضهم في بعض. وكما يقول الراوي في هذه العبارة الملوحة شديدة الدلالة: «ولكن كل شيء تغير بعدما حدث في لبنان» (ص ١١٧). هذا وإن كانت الأحداث في لبنان لم يرد ذكرها إلا في حوالى منتصف الرواية (ص ١١٨).

الضهرة، تكاد تكون شفافة. تتجمع في قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقبها المتناثرة، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق الحشايش ثم تختفي لكي تعود كالغفلة. وكانت تلك الموجات المتتابعة تثير في سرورها الزهور البسرة الصفراء والبيضاء التي تزحف الأرض في الصيف. (ص ٧)

فذكره هذا المنظر بما رآه هو وزوجه منار في المرة الأولى التي سافرا فيها إلى الخارج في رحلة سياحية إلى بلغاريا، وأخذت ذكريات حياته مع منار تتدفق في ذهنه وتعود عليه مشكلاته الزوجية بالنكد فتصغر صفوه وتفسد متعته بهذا اليوم الجميل، فقرر في نهاية الأمر أن يتوجه إلى المؤتمر الصحفي لكي ينقذ نفسه من غلب هذه الذكريات، ويقراره هذا إنما أثبت، ودون وعى منه، صدق قول زوجته إنه «غاوى نكد».

بإيجاز شديد جدا، وقبل أن يصل إلى الفندق الذي سيعقد فيه المؤتمر، أمكن الراوي أن يحكى قصة زواجه منذ اللحظة التي جاءت فيها منار لتعمل في الصحيفة وتأسر زملاءها «بوجهها البشوش وبإتسامتها الدائمة وطريقتها الصريحة في الكلام وهي تخفق مباشرة في عيني من تحمله»، وكيف اختارته زوجا لها دون زملائه على الرغم من أنه كان أفقرهم جميعا. تذكر زيارته بيتها فرسم لنا صورة حية لهذه الأسرة عن طريق اختيار بعض التفاصيل الدالة؛ مثل جلوس أبيها معها وهما مستطويان في غرفة الجلوس بالبيجاما واختاره بما ناله من رئيسه في العمل من ثناء على أسلوبه في كتابة المذكرة اليوم - الشيء الذي حبه إلى الراوي لأول لحظة لبساطته وطيبته، وإن كان ذلك أثار عدم رضى زوجته وجعل منار تشعر بنوع من العار لحرصها على المظاهر الاجتماعية. وكانت «تيكي بالدموع» لأنه اعتاد بعد خروجه إلى للعاش أن ينزل إلى الشارع بالجليل وأن يجلس بالساعات عند البقال أو على ذكة البواب، ويقول له وسط دموعها: «حرام عليك يا بابا.. سمعتنا يا بابا». ويذكر الراوي كيف تغيرت لهجتها في الحديث عن أبيها بعد وفاته فظلت تكيه شهورا طويلة ثم أخذت بالتسريح تتحدث عنه على أنه

كان الراوي ينوي صباح يوم الذهاب إلى مؤتمر صحفي تقدمه لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق في شيلي. ولكنه تردد كثيرا في الذهاب في ذلك الصباح الصيفي الجميل لأنه كما يقول:

كنت أعرف سلفا أن كلاما سيقال لو أرسلته فلن تنشره الصحيفة في القاهرة ولو نشرته سوف تختصره وتخففه وتؤخر فقرات وتقدم أخرى بحيث لا يفهم القارى ما الذى حدث بالضبط ولا ماهى الحكاية. (ص ٦)

وهو بهذا الكلام يهدف لإحدى القضايا المهمة التي تتناولها الرواية، وهي قضية حرية الصحافة وما تتعرض له من خطر ليس فقط في البلاد العربية وإنما في العالم أجمع. لذلك، رآه فكرة الذهاب إلى المطار لأن ذلك اليوم كان يوم وصول الطائرة المصرية، وربما جاء بها أحد الوزراء فيدلى له بتصريح متفائل عن الحالة الاقتصادية في مصر؛ فيقول مثلا إن اقتصادنا خرج من عتق الزجاجة فيسد رئيس التحرير في القاهرة بهذا القول الذي يظهر كل أسبوع في مقالاته، ويقول الراوي: «منذ سنوات طويلة جدا والانطلاق تقفز عنده من عتق الزجاجة بلا انقطاع» (ص ٧). هذه اللمحة الساخرة نسمعها طيلة الرواية، ولا تقتصر صغيرة الراوي على موقفه من الغير بل لا ينجو منها الراوي نفسه، مما يدل على وضوح رؤيته وعدم خداعه نفسه (على الأقل على مستوى الوعي) وإدراكه عدم جدوى ما يقوم به في هذا البلد الغريب، هذا وإن كانت هذه السخرية لا تقلل في شيء من حدة المأساة.

قرر الراوي أن يستمتع بهذا اليوم الجميل فعُدل عن الذهاب إلى المطار وعن الذهاب أيضا إلى المؤتمر الصحفي ذى الموضوع الكبير، وذلك ليثبت لنفسه أنه ليس «غاوى نكد» كما اعتادت زوجته المطلقة منار أن تقول عنه. ركن السيارة في الظل وأخذ يتأمل منظر الغابة الذي يصفه بحساسية بالغة وأسلوب شاعري، وهما من سمات الوصف في هذه الرواية ولاسيما وصف مظاهر الطبيعة:

كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجذبية التي عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية

أكثر. وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية قديمة يضرب بها أحداً الآخر في المشاجرات ثم يلقها جانباً لنموذ إليها مرة أخرى بعد حين.

يبد أن الراوى يؤكد لنا فى نهاية الأمر أن السياسة لم تكن هى السبب. (ص ٢٧ - ٢٨)

ذهب الراوى إلى المؤتمر الصحفى بالفندق وفيه رأى للمرة الأولى بريجيت شيفر. جاءت تلبية لطلب الدكتور مولر وكان صديق والدها وتناديه بعمها وهو الطبيب الذى رأس المؤتمر. جاءت للقيام بعملية الترجمة من الإسبانية إلى الإنجليزية، وهى لغة المراسلين الصحفيين فى البلد لاعتبار المترجم المحترف فى اللحظة الأخيرة. كانت تترجم شهادة بيدرو إيلاينز السجين السياسى الجريح الهارب من المستشفى العسكرية بسانتياجو عاصمة شيلي وهو يصف للحاضرين أساليب تعذيب المسجونين وما تكبده هو على يد ضابط إدارة الأمن الوطنى. بعد فترة توقفت بريجيت عن الترجمة؛ إذ لم تستطع أن تحتمل المزيد من التفاصيل المربعة فى كلامه، وظلت تتطلع إلى جمهور الصحفيين «وقد اتسمت عينها واستطل وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان»، ثم نهضت من على المنصة واختفت من القاعة. ولحسن الحظ كان ذلك قرب نهاية الجلسة.

بعد انتهاء المؤتمر دهش الراوى ليد ريثت على كثفه وصوت يقول له: «كنت أبحث عنك». كان إبراهيم المحلاوى زميله القديم فى صحيفة بالقاهرة. لم يكن رآه منذ ثلاثة عشر عاما حين نشأ الخصام بينهما بسبب مقال نشره يؤكد فيه عدم إمكان إخلاص اليمنى للثورة، وأدى ذلك إلى إيقاف المحلاوى عن العمل بالصحيفة. وهو الآن يعمل صحفياً فى بيروت لإحدى منظمات المقاومة الفلسطينية. جاء بالأمر إلى مدينة (ن) فى زيارة عمل. عندما كانا يعملان معاً أيام الشباب محررين فى صفحة الأخبار المغاربية كان المحلاوى ماركسيا متحمساً بينما كان الراوى يؤمن بالقومية العربية، وكان المحلاوى يتهم الراوى بأنه مثالى حالم ويعتبر الراوى المحلاوى متحجراً ومبيداً عن روح الناس. وعلى الرغم من خلافهما حزن الراوى حزناً شديداً عندما قبض على

كان موظفاً كبيراً قوى الشخصية بهابه الجميع فى المكتب، بل تطالب زوجها (الراوى) بأن يكون حازماً مثل أبيها. وبواصل الراوى عرضه لما دب فيما بعد بينه وبين منار من خلاف أخذ يتفاقم بعد تنحيته عن وظيفة نائب رئيس التحرير، وينتهى بالحيرة عن سبب فشل زواجهما فيخاطب نفسه: «على أى شيء نلومها هنا بالضبط؟.. كنت أبحث عن السبب، عن بذرة الخطأ... عطلت أنا أو عطلوها هى!» (ص ١٠ - ١١) إنه لا يعرف السبب فى طلاقه من منار: «كانت هناك مشاحنات كثيرة تحدث بين كل زوجين ولكنها لم تكن السبب الحقيقى» (ص ٢٦).

هذا البحث الدائب اليائس عن سبب فشل الزواج والتردد فى الإلقاء باللائمة على أحد الطرفين دون الآخر والتساؤل المبرح عما جعلنا ندمر أنفسنا: «لماذا ندمر أنفسنا بأبدنا؟» (ص ٣٦) بينما نظهر وكأنه لا حول لنا ولا قوة أمام هذا التيار الجارف الذى يدفعنا أمامه ويرمى بنا إلى التهلكة، هو من مظاهر الرؤية المساوية لهذه الرواية. حقاً هناك بعض التفسيرات القرينة؛ إذ يعترض طريق السعادة عقبات بعضها ذو طابع سياسى؛ إذ لا يمكن فصل فشل الراوى فى زواجه عن فشله السياسى، عن اندحار الناصرية التى كان يعتنقها بإخلاص شديد ونشأ ونمى وتطور على الإيمان بها:

فكرت كثيراً - لكم فكرت. قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لى فى العمل. لم تكن تفصلنى غير خطوة عن رئاسة التحرير. ثم جاء السادات فضاع كل شيء. وأصبحت المستشار الذى لا يستشير أحد... وأدرك الآن - أدرك بصفاء كامل - أن تشيى يحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالبلد الذى عشت مقتنماً به، بل كان أيضاً تشيى يحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول. وأفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى وبسببى قد اعتبرت عبد الناصر خصماً شخصياً لها... أصبح هجومها على عبد الناصر ودفاعى المستميت عنه حيلة لتفليس توتراتنا لا

المحلاوى ضمن من اعتقلوا من الشجوعيين سنة ١٩٥٩ وأمضى سنوات في المعتقل.

اصطحب الراوى إبراهيم المحلاوى إلى المقهى الجميل المحب إليه في هذا البلد وفيه تبادلًا الذكريات ثم تصافوا في نهاية الأمر بعد أن اتضحت الأسباب التي أدت إلى الخصومة بينهما في الماضي. وهكذا انتقل بنا الراوى إلى الحديث عن ظروف إبراهيم الشخصية وعن علاقته بشادية الرشيدة الجميلة أجمل زميلاتها من المحررات في الصحيفة، التي أحباها إبراهيم وأحبته، وكان الراوى يقول لنفسه إنه الانتخاب الطبيعي لأن إبراهيم كان شابًا وسيما جذابًا موفور الصحة والحيوية. وقد ظلت شادية ونية له طيلة السنوات التي قضاها في المعتقل، ولكن العلاقة انقطعت بينهما بمجرد خروجه من المعتقل، وذلك رغم توسط الزملاء للصالح بينهما، وتبين أنه قد كتب لها من السجن يقول إنه يحبرها من الارتباط به وإنها إن أرادت انتظاره فهي «حرة في أن تسلي نفسها بالخروج مع من تشاء من الرجال». لا يدري لماذا قال لها «هذه العبارة المشقومة التي لا يقولها رجل لامرأة في بلدنا ولا في أى بلد آخر». (ص ٣٥) لقد فهمت شادية أن حب إبراهيم لها قد مات فانطلقت جذونها وقبلت زوجها لها شخصًا عاديًا بطي الحركات، شديد الوقار هو صراف الصحيفة وأنجبت منه وانتقلت من التحرير إلى الإدارة وعملت موظفة في الحسابات - تهرلت ولم تعد تهتم بمظهرها وفقدت حماسها للقضايا العامة السياسية والاجتماعية، وظل الراوى يتساءل «إن كانت هزيمة في الحب يمكن أن تفعل ذلك بالإنسان؟» (ص ٣٤) يقر إبراهيم بأنه كان يحبها ولم يحب في حياته واحدة مثلما أحباها وبزعم أنه لم يشأ أن يظلمها مع شخص مثله في المعتقل ولا يعرف متى سيخرج أو إن كان سيخرج فأراد أن يحبرها. ولكن الحقيقة أنه، ربما لاعتبارات ستقف عليها فيما بعد، لم يوفق في الارتباط بالأمرة ولم يتزوج. يقول:

حين كنت أعرف فتاة متحررة ومثقفة كنت أجد نفسي دون أن أدري أشعر بحنين إلى السناجة والبراءة، وحين ألتقي بشهادة بسيطة يتباهى بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع أجد أنى

أحتاج أيضًا إلى عقل أعجز معه، وهكذا... أظن أنني ضيقت عمري أبحت عن واحدة تجمع بين كل المتناقضات ولم تخطئ بعد. (ص ٣٦)

وحتى حينما أتيت له فرصة الجماع برهيجت فيما بعد وهى مخمورة من الإفراط في الشرب أصابه العجز، إذ وقف شيخ شادية أمامه يحول دون الاتصال الجنسي، على الأقل هذا هو ما قاله للراوى حين أخبره بتجربته مع برهيجت قبيل عودته إلى لبنان. أخذ الراوى يفكر فيما قاله إبراهيم عن شادية ويتساءل:

ليكن أنه قد فعل ما فعل فلماذا لم يشرح لها بعد خروجه من المعتقل أنه لم يكن يقصد إهانتها؟ لماذا لم يشرح لها ولماذا لم تغفر له؟ ولماذا كان يجب أن تدمر نفسها بعد ذلك؟ أين هو العطب الذى ينهشنا وبسبب الدمار؟ (ص ٣٩)

في ركن من المقهى رأى إبراهيم برهيجت والدكتور مولر يجلسان فقصصهما في التو ليستمين بهما في قضية الفلسطينيين واللبنانيين الذين تخطفهم دوريات إسرائيل ويعذبون في إسرائيل وبعضهم يقتلون إلى الأبد. دعا الدكتور مولر الراوى أن ينضم إليهما. وبعد أن تم التعارف تبادل هو وبرهيجت حديثًا مقتضبًا بينما كان مولر وإبراهيم منهكين في موضوع المقاومة الفلسطينية. ومرة أخرى يلحظ الراوى ذلك التعبير الذى بدأ في وجهها في آخر المؤتمر الصحفى، فى عينها الواسعتين وجفניה اللذنين يرتجفان باستمرار، مما أثار فضوله وفضول القارئ مما لمعرفة سر ذلك الحزن. وبعد قليل يستأذن الراوى فى الانصراف معلنا أنه يشعر بالتعب وتقرر برهيجت أن تنحب هى أيضًا إلى بيتها، فيعرض عليها الراوى أن يوصلها إلى بيتها بسيارته ويقبل دعوته لتناول القهوة معها فى شقتها. وتجتاحها رغبة لا تقاوم فى الكلام، ربما بسبب توتر أعصابها ولما عانتها فى ذلك اليوم. ولذا بها تخبره بقصة حياتها دون أن تشعر بالحرج لكونه مجرد شخص غريب عابر. وهكذا يكتمل لنا رسم الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الرواية: الراوى وإبراهيم وبرهيجت. وهم على اختلافهم يشتركون فى عدة صفات مهمة تتضح من خلالها الرؤية للمساوية لبهاء طاهر فى هذه الرواية.

ماسياس. ألف مولر جمعية لمكافحة العنصرية، وأخذ يلقي الخطب وينظم المظاهرات في الميادين العامة ضد العنصرية ويقوم احتفالا بيوم أفريقيا، ويقعد ندوة باسم «من أجل عالم واحد». تقول بريجيت إنه من وقتها تغيرت البلدة؛ إذ قبلها «كانت الأمور تسير» أما الآن فقد انقسم الناس قسمين: الأقلية الضعيفة من الذين يناصرون جمعية مولر والأغلبية الساحقة من الذين هم ضدها:

حتى الذين كانوا يخفون عنصريتهم أصبحوا يتباهون بأبائهم بأنهم ضد وجود السود في البلد ويظهرون المراء لكل الملونين. (ص ١٠٧)

وتواصل بريجيت حديثها فتقول:

في تلك الأيام بالذات صار يلح على أنا والكثير لكي نتزوج، كنا نعيش معا وكنا سعيدين. ولم يرد أبى أن نتزوج وقال إن الناس في بلدنا يمشون عيونهم عن العلاقة بيننا على أنها زوة عابرة، حرية محكومة يسمحون بها للشباب على ألا تتجاوز الحد. أما الزواج فهو جريمة. دنس للجس الأبيض كله، لا يغفره أحد في بلدنا. أما مولر فقال فلنلقهم - أهل هذه البلدة البليدة - درساً ولنعلمهم أن الدنيا قد تغيرت... يجب أن يهضموا أخيراً أن العنصرية خط من آدميتهم. (ص ١٠٨)

بعد الزواج لم يعد يزورهما أحد، وأخذ الطلاب يلاحقونهم في كل مكان بنظرات الكراهية، حتى جرسون المطعم الذي اعتادا الأكل فيه لم يرحب بهما وأصبح ألبرت يكره الخروج في الليل ويفرط في الشراب ولا يذهب إلى الجامعة. وكانت بريجيت قد حملت منه. وفي إحدى الليالي اعتدى عليها سبعة أو ثمانية من الشبان المحصورين فقدت طفلها، وبعد إجهاضها تغيرت حياتهما كلية؛ ركب ألبرت في الامتحانات وإن كانت بريجيت قد نجحت وشعرت بالخجل لوقوف أبيها معها بينما كان ألبرت «وحيدا دون أسرة ودون أقارب في هذه المدينة التي تكرهه» (ص ١١٣). وتدهورت حال ألبرت فلم يعد يذهب إلى مولر أو إلى أي

أخيرا، تعرف سر حزن بريجيت. إن لقاءها بالذكور مولر بعد غيبة سنين طويلة ذكرها بماضيتها الأليم فرجعت بريجيت الابنة الوحيدة الطفلة. لقد كان مولر الطبيب الناجح صديق أبيها الحميم وكان في شبابها من المتحمسين للدفاع عن الديمقراطية ضد فرانكو أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، وزعم صديقة مولر لأبيها أصبح فيما بعد عشيق أمها؛ يأتي غالبا في غياب زوجها ويختل بها بحجة الكشف عليها لمرضها ويحاول التقرب إلى الطفلة فيحمل لها الحلوى ويصرفها إلى الخارج بحجة ما. ولكن الطفلة بمضى الوقت اكتشفت أنه يخدعها ويخدع أباه الذي تحبه جدا جدا وكانت تشعر حتى وهي طفلة بأنه رجل مهزوم. كان محاميا قديرا ولكنه لم يكن يقبل غير القضايا الصعبة دفاعا عن الفقراء والنقابات والمظلومين في العالم لقاء أصعب زعيمة، فكان ماله الفقر والفشل. وذات مرة حينما فتحت الباب لمولر ومرت الحلوى التي أتى بها وضرته وأمرته ألا يأتي لبيتهم لأنها لا تريد أن ترى وجهه بعد اليوم. وفعلا توقف مولر عن المجيء وكانت أمها تلتقي به خارج البيت، والواقع أن ذلك وحده لم يكن السبب في حقها عليه، بل إنها تعتقد أنه هو الذي دمر حياتها فيما بعد حين دفعها إلى الزواج من حبيبها ألبرت الطالب الأفريقي الأسود الذي تعرفت عليه في الجامعة بالنمسا. كان كألبرت هاربا من النظام الدكتاتوري في بلده (غينيا) ومطاردا منه، كان بعد رسالة عن لوركا. تؤكد بريجيت أنها تعرفت عليه في المكتبة وليس في الرقص. كانت تساعده لكي يكتب باللغة الألمانية وكان يساعدها في تعلم الإسبانية، وكانا يتحدثان عن لوركا وشيلر وغيرهما من الشعراء، وقد عرفها على نتاج كتاب أفريقيين مثل أشبشي وسوينكا. كان ألبرت واثقا من نفسه ومن دوره السياسي ورسائله في الحياة؛ بحيث إنه لم يكن يحفل بما يسمعه من طلبة الجامعة البيض من الكلمات الغليظة الجارحة عن الأفريقيين السود. نشأ الحب بينهما كما تقول «طبيعيا كالمنشئ أو الكلام» (ص ١٠٦). قدمت بريجيت ألبرت إلى مولر؛ إذ كان مولر بعد أن تقاعد وأغلق عيادته قد بدأ في «حكاية حقوق الإنسان هذه»، وكان ألبرت وأصدقائه يفسدون للاستشارة والمعونة في معركتهم ضد الطاغية

النسخ للذهب دون أن يفتح منها كتابا. لم يعرف إبراهيم السعادة في طفولته، وإن كان لا يدري متى بدأت همومه فيتساعل (ص ٨١):

هل كانت أمي هي السبب؟... ربما، هي أول حزن وعبت عليه في حياتي دون أن أفهم سببه. ما زلت أراها هناك في بيتنا الكبير في القرية... في البيت الكثير الغرف، المملوء بالآثاث وبالصور والكاتب تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى ترفع أشياء لم تضعها مكانها... تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لا تخرج من البيت، وتنادر ما يزورها أحد. فقط تتحرك في غرف البيت وتتهدد. كان أبي يقول لها دائما «هاهام» ينحني أمامها وهي جالسة في مقعدها ويقبل يدها. يسألها بمتنهي الأدب قبل أن يخرج «الهام تأمر بشيء؟» فتتصم «بالسلامة يابك» ولكن حتى وأنا صغير جدا كنت أعرف أنه يخونها باستمرار.. كنت في الخامسة من عمري عندما رأيته أول مرة في الدويان فوق إحدى النساء.. ملأني الغضب وعدت جريا إلى البيت... شعرت حتى وأنا في هذه السن أنني يمكن أن أقتلها لو حكيت لها ما رأيته.. كانت هشة كفراشة.. ما الذي فعله أبي بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟.. ويؤكد إبراهيم أن ما كان يشقيه هو الظلم لا القصد الوهمي التي يتحدث عنها فرويد. ما أشقاء مع أمه هو نفس الظلم الذي عذبه حين كان يرى أباه ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك.

وكسان تعليق الراوي على كلام إبراهيم هو هذه الكلمات: «أفكر في ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر. ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص ٨٣). قالها الراوي من أعماق أعماقه. إنه الآن في العقد السادس من عمره وهاتين من ضغط الدم ويعلم علم اليقين أنه لن يهرب من عيني ذلك الطفل الذي يطارده منذ الصباح (ص ٦٤). وهكذا، سواء عند بريجيت أو عند إبراهيم أو عند الراوي،

مكانه كل ما يفعله الآن هو أن يشرب حتى يسكر. ثم انفض عنه حتى أصدقاؤه الأفريقيون واتهمه البعض بأنه خائنه وكتب إلى ماسيس، وعزوا فضله هذا إلى «هذه المرأة الأوروبية» (ص ١١٤). وأخيرا، وبعد أن تكرر رسوبه في الجامعة عاد إلى أفريقيا بعد أن طلق بريجيت. وهكذا باء هذا الزواج الآخر بالفشل والسبب هو كما تقول: «العالم انتهى ما بين ألبرت وبينى» (ص ١١٦).

لا شك أن سبب فشل هذا الزواج أقل تعقيدا من سبب فشل زواج الراوي أو علاقة إبراهيم يشادية، إذ يرجع في معظمه إلى اعتبارات خارجية وقفت عقبة كاداء في سبيل سعادة الزوجين؛ ألا وهي عنصرية المجتمع الأوروبي الأبيض الذي لا يقبل الأفريقي الأسود. ومع ذلك، فهذا التصادم بين الغرب والشرق، أو الأخرى أن نقول بين الشمال والجنوب أو بين الأوروبي الأبيض وغير الأوروبي الأسود والملون - والذي هو أقرب ما في الرواية من تيمات إلى ما يتحدث عنه محمود حنفي كساب في تحليله الذي أشرنا إليه آنفا - لا يخلو من اعتبارات سيكولوجية فريدة؛ فليست بريجيت وحيدة أوروبها مجرد امرأة أوروبية عادية أو مجرد نموذج، ولكنها لها فرديتها وطفولتها الخاصة بها، بالأمها وأزمتها. ولا ريب أن علاقتها بأبيها وسلوك أمها كان لهما أثرهما في تحديد مسار حياتها في المستقبل. أما فيما يتعلق بعلاقتها بالراوي التي سنناقشها فيما بعد، فهناك مواطن شبه بينها وبين أن ماري في قصة «بالأس حلمت بك»، أن ماري الفتاة الصغيرة الجميلة ذات الطابع الحزين ابنة القس الوحيدة، التي لا ترى أية غربة أو غضاظة في اتصالها بالأجنبي الملون في مجتمع يسوء بالعنصرية، ويعتبرها الراوي مجرد طفلة مثلما كان راوي (الحب في المنفى) يذكر نفسه بأن بريجيت عمرها نصف عمره، ولا ننسى أن ماري كان مآلها الانتحار.

وكما أن طفولة بريجيت لها دورها في مسار حياتها فيما بعد، كذلك نرى أن إبراهيم هو أيضا قد تركت طفولته في حياته أثرا عميقا بالغا لم يستطع أن يتحرر منه طفلة حياته. يقول إبراهيم للراوي أنه نشأ في بيت كبير جميل له حديقة بديعة، وأبوه مالك الأرض في القرية كان يملأ البيت بالكتب التي يفتنيها ويجلدتها ويطبع عليها اسمه بالخط

متطرف في تعصبه للدين، وأصبحت تخشاه. وهكذا، نجد في حالتها مثالاً آخر للزواج الفاشل وإن كان وضعهما يناقض وضع الراوى وبريجيت؛ فيايلين هي التي تكبر يوسف في العمر وليس الحب متبادلاً بينهما. كذلك يمجى يوسف تكتسب الرواية بعداً آخر يقرها من الروايات البوليسية، وذلك عن طريق المؤامرة التي يديرها الأمير حامد ومحاولة استغلال الصحافة الليبرالية أو اليسارية لتنفيذ خطته في الوصول إلى الحكم في بلده بالخليج. والأمير، فيما يبدو، رجل لامبادئ له؛ فهو أكبر تاجر للخيل العربية في أوروبا، وهو شريك لليهودى دافيديان الذي تبرع بمبلغ طائل لجيش إسرائيل؛ فهو - إذن - لا يتورع عن خيانة العرب. ولعل وصف الراوى لشخصية الأمير بدهائه وقسوته وأسلوب معيشته، يبدخه وثرائه الخيالي يتسم بقدر من المبالغة، مما يجعل شخصية هذا الأمير أقل شخصيات هذه الرواية إقناعاً.

نعود الآن إلى الراوى، ذلك الصحفي المثقف الذى يهوى الشعر ويحفظ الكثير منه باللغة العربية وغيرها، وقرأ الكثير من الآداب الأجنبية، وفي كلامه ترد أصداً كثيرة من الأدب الأوروبى لاسيما من شكسبير ومن مأساة هاملت بالذات. هو رجل حى الضمير تهمة مشاكل العالم وما فيها من ظلم كما تهمة مشاكل أسرته. هو مطلق ولكنه على اتصال مستمر بالتليفون بأسرته بانه خالد وابنته هنادى ويهتم بتعليمهما. كان يتطلع إلى زيارة خالد له وهو فى طريقه للاشتراك فى مسابقة بطولة الشطرنج. ولكن خالد يفاجئه بأنه عدل عن السفر لأنه قرأ فتوى تقول إن الشطرنج حرام فيصدم الراوى بالتحول الذى طرأ على شخصية ابنه وعلى اعتناقه التفكير الأصولى الإسلامى الذى يعنى «النفى الكامل للحياة» (ص ٨٨) والعودة إلى «الكهف المصمت». وتشكو هنادى لأبيها لأن خالد يفرض عليها آراءه ويحاول تقييد سلوكها بأن يمنحها من الذهاب إلى النادي. كذلك يلاحظ الراوى أن منار بعضى الوقت قد تحجبت وأخذت مقالاتها فى الصحيفة تكتسب صبغة دينية وتخل محل مقالاتها القديمة فى الدفاع عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل، فانزعج واغتم لهذه التطورات فى أسرته وفى المجتمع المصرى بعمامة.

نبين لنا هذه الرواية كيف أن الإنسان أسير للماضى ولايستطيع فكاًكا من قبضة طفولته. وهذا مظهر آخر لمأساة الرؤية فى (الحب فى النفى).

طلب إبراهيم من الراوى أن يقدمه لمن يعرفهم من زملاء الصحفيين فى البلد، وكان برنار أحد الصحفيين القلة الذين يعرفهم الراوى ويحترهم لصداقه ومثاليته، وكان يختلف عن بقية الصحفيين؛ فهو بعيد جداً عن أنانيتهم وتكلفهم. هو أرمل يتبنى طفلاً فيتنامياً من لاجئى القوارب يراه بمفرده بعد وفاة زوجته، تقابلوا فى المقهى المقابل للدار التى يعمل فيها برنار. عرض إبراهيم على برنار حالات محددة بالأسماء والشهادات من مصادر محلولة لضحايا التعذيب بالكهراء وغيرها على ألبى الإسرائيليين، فأخبره برنار أنه شخصياً يصده، ولكنه لن يجد صحفياً مستعداً لنشر هذا الكلام، وذلك مخافة أن تهتم الصحيفة بأنها تعادى السامية بالدفاع عن الإسرائيليين، فخاب أمل إبراهيم وإن كان برنار وعده بأنه سيحاول مساعدته بتقديمه إلى الصحيفة الشيوعية التى لا يكاد يقرؤها أحد فى هذا البلد. وأراد برنار أن يعرفهما على مصرى «زيملى فى المهنة» يعمل الآن فى مطبخ هذا المقهى، هو يوسف زوج صاحبة المقهى إيلين. كان يوسف أشقر لا تختلف ملامحه كثيراً عن الأوروبين، وكان يصفر إيلين بما لا يقل عن عشرين عاماً. كان طالباً فى السنة الثالثة فى كلية الإعلام بالقاهرة، وكان محكوما عليه بالسجن ستة أشهر لاشتراكه فى مظاهرة هتفت ضد السادات واشتبكت مع حرس الجامعة. تمكن يوسف من الهرب إلى ليبيا ومنها جاء إلى هذا البلد. أخبرهما أنه يريد أن يصدر صحيفة عربية يمولها مليونير عربى من بلد فى الخليج. كان أميراً قديماً وكان يعجب بكتابات الراوى ويريد أن يعينه هو ويوسف فى إصدار هذه الصحيفة. ويظهر يوسف على المسرح تزاد الأمور تعقيداً. كان يوسف يلوذ غير سعيد على الإطلاق بهذا الزواج الذى اضطر إليه اضطراراً لكى يضمن بقاءه فى هذا البلد، وهو ينتظر بفارغ الصبر أقرب فرصة للتخلص من هذا الزواج. وعلى عكس ذلك، كانت إيلين مغرمة بيوسف ولم ترد أن يهجرها إلا حينما تغير فيما بعد تحت تأثير الأمير حامد وتحول إلى مجرد عميل له، أصولى

مقابلة له معها في المقهى - والتي يصفها المؤلف بأنها «مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصي أجراه المؤلف معها» - لا بد منها لكي تفسر مدى تأثير الراوي بها، لا سيما وهو يعاني من ضغط الدم مما يسبب له أزمة قلبية كادت تؤدي بحياته لولا أن أنقذه برنار ونقله في سيارته على الفور إلى المستشفى؛ كان قد طلبه في التليفون ولم يفهم شيئا مما قاله ولكنه سمع صرخة وصوت ارتظام السماعة بالأرض فأدرك ما حدث.

وكان يزوره في المستشفى برنار ويوسف الذي كان يبلغه تحيات الأمير وسؤاله عنه، وتأنيبه بروجيت كل يوم في فسحة غذائها المعتادة. وبعد خروجه من المستشفى كانت تلتقي به في المقهى كما كانت تفعل من قبل. وذات يوم قالت إنها تخشى أن تكون قد أجهت ولذلك فينبغي ألا يلتقيا بعد ذلك لأنها ليست على استعداد لأن تعرض نفسها للمزيد من الألم. ولكنها في مساء ذلك اليوم اتصلت به بالتليفون لتخبره أنها تريد أن تراه. وهكذا نما الحب بينهما وترعرع. ويسأل الراوي نفسه:

ومن أنا لأستحق كل هذا الحب أليس عارا أن أفرح كل هذا الفرح، في هذا العمر، وفي تلك الأيام، ووسط تلك الحرب. (ص ١٤٢)

ويصف حبه ومشاعره وأحاسيسه بلغة شاعرية عذبة فينائجها بهذه العبارات:

أنا أحبك، وأنت جمى، في الليل الحنون، في الحديقة الحاتية، ولا تمودين صغيرة ولا أعود كهلا، ولكننا مجلوان معا في ذلك القصر الفضى، في عمر واحد، دون عصر، في قلب الحب الطفل، في الزمن الوحيد الأبدى... أتمنى لو أخلق فوق هذا العالم الجداري الأصم الكثيف وأنت معي إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف والحروب ولا الجوع ولا الموت ولا هموم الأسس ولا مفاجآت الغد - دنيا ننعمنها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر. هنا والآن. دنيا تصبح كل الماضي وتمحوه، دنيا تصلح كل

حان موعد عودة إبراهيم إلى لبنان فذهب الراوي معه إلى المطار، وحين عاد إلى المقهى الذي يرتاده وجد بروجيت فيه كأنما تنتظره، فجلسا معا واعتادا أن يلتقيا في المقهى ظهر كل يوم أثناء فسحة غذائها. حكى لها عن زواجه بالبساطة التي حكى بها هي قصتها. كان في البداية يوهم نفسه بأنهما رغم فارق السن جمعتهمما الغربة، وبأنه في وحدته يتخذها بديلا عن أولاده، وبأنهما يشتركان في جبهما للشعر «في وقت لم يعد فيه للشعر مكانه (ص ١١٦). حدثها عن نفسه وعن طقوله. ثم كان غزو إسرائيل لبنان.

عاش الراوي «تلك الأيام من الحسم» يقرأ بهمهم الصحف بكل اللغات ويشاهد كل التشرعات في التليفزيون، ويكتب كل يوم رسالة مطولة إلى صحيفته بالقاهرة عن ردود الفعل في أوروبا على تلك المجزرة فلا تنشر الصحيفة إلا ملخصا مقتضبا. كان ينتظر أن شيئا سيحدث في دول العالم العربي. ولكن لا شيء يغير هذا الهوان. يصف الراوي تفاصيل هذه المجزرة وصفا دقيقا مثيرا:

شارع باكملة يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية وتبدو في الصور بقايا الحياة في الغرف المارية - مناخد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتمائيل صغيرة للمنزاة مهشمة على الأرض وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة في ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جدرانته ولكن الأحجار المتناثرة في الأرض تمنعها من الحركة في أي اتجاه فتترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكي... تطاردني صورة تلك المرأة في الليل وأنا أصارع النوم وصورة رجل يجرى مذعورا في الشارع وسط دوى المدافع وهو يحمل ذراعا آدمية مبتورة يلقها في صحيفة تقطر دما. لماذا يحمل هذه الذراع؟ (ص ١١٩ - ١٢٠)

هذه التفاصيل لا بد منها لأنها بالإضافة إلى شهادة المرضة النزوية عما حدث في عين الحولة، التي نظم برنار

أمامى مهزومة تبحث عن طفل مستحيل فى
عالم مستحيل! (ص ١٧٧)

كيف نفسر هذا الحب؟ لاشك أن ما ساعد على ولادته كونهما كلاهما غربيين جريحيين انتهى زواجهما بالفشل والعذاب، وكانا بطبيعة الحال بحاجة إلى العزاء والسلوى. لست هنا بصدد مشكلة علاقة جنسية بين شرقي وأوروبي الشيء الذى تجده فى الروايات العربية التى تدور حول تصادم الشرق بالغرب، وإنما نحن بصدد علاقة إنسانية سيكولوجية ليس للعنصرية فيها دور يعى به الطرفان. لقد كانت برهيجت شديدة التعلق بأبيها، وكانت تراه رجلا مهزوما، وربما كان هذا سببا آخر فى تعلقها بالراوى الأب البديل، المهزوم هو الآخر.

ولم تدم مساعدتهما طويلا. كانت برهيجت تعمل مرشدة سياحية؛ لأنها كانت تجيد عدة لغات، وقد أوشت الموسم السياحي على الانتهاء، فجنحتها مدير شركة السياحة عن شخص يريد أن تعطيه دروسا فى اللغة الفرنسية. وتبين أن هذا الشخص هو الأمير حامد. ولما قابلته فى قصره الفاخر وجدت أنه لم يكن فى الواقع بحاجة إلى دروس فى اللغة الفرنسية لأنه كان يجيدها، وكان هدفه أن يستغل برهيجت للضغط على الراوى لكى يقبل العمل فى مشروع صحيفته لأنه برسائله الخاصة كان يعرف العلاقة بينهما. لم حين علم الأمير أن الراوى قد عرف سره وأنه لن يتعاون معه ولا يمكن رشوته، قرر أن يتخلص منه ومن برهيجت. وأمكنه تدبير ذلك بسهولة، فأخبرها مدير الشركة أنها لن تستطيع البقاء فى الشركة لأن البوليس سأل عن تصريح العمل الخاص بها، وهى لا تملك هذا التصريح، ونصحها بأن لا تبحث عن عمل آخر فى المدينة للسبب نفسه. أما الراوى فقد جاءه خطاب من رئيس إدارة الصحيفة فى القاهرة يخبره بأنه تقرو إلغاء وظيفة المراسل الصحفى فى مدينة (د) لأجل تخفيض النفقات على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه. ولما علمت برهيجت فعوى هذا الخطاب صرخت: «هذا عالم ماسياى وسمو الأميرة لا فائدة» (ص ٢٣٧). وفعلا، لم تكن هناك فائدة. كان الراوى يشعر بأنه إن اقترح عليها أن

الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح... لا شيء
غير الفرح. (ص ١٤٤)

ويقول:

فجأة فى تلك الأيام أشرق فى ذهني أنى حاولت كل شيء. أن أكون ابنا طيبا وزوجا جيدا وأبنا بارا وإنسانا له مبادئ وصحفيا له ضمير وصحرا وقورا يدبر لمستقبل أبنائه بعد أن يموت... أشرق فى ذهني أنى حاولت كل شيء غير الفرح... غير أن أكون سعيدا داخل جلدى... فآفة نعمة أن أعرف فى حياتي، ولو تكن هى مرة قبل النهاية ذلك الفرح المقدس الذى لا يئنى غير ذاته. (ص ١٤٥ - ١٤٦)

وهى تقول له:

ألم تتفق على ألا نهزنا العالم مرة أخرى؟ ألم تتفق حالا على ألا يكون فى الدنيا سوى أنت وأنا؟

وهو يقول لنفسه: «نعم يجب ألا نهزنا الدنيا مرة أخرى» (ص ١٦١ - ١٦٢).

وفكرت برهيجت فى أن ينجبا طفلا فاعترض قائلا:
(«طفل؟ فى مثل سنى يا برهيجت» فكان جوابها:

وما يهم؟ لا يكون الوقت متأخرا أبدا لكى تقدم هديتك للحياة. طفل هو أنت وهو أنا نميش فيه معا ونعيش معه. بعيدا... فى جزيرة أو فوق جبل... نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه أيضا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له. (ص ١٧٦)

ولكن هذا الحلم الرومانطيقى الصرف سرعان ما مضى وأعقبه «صمت ووجوم. توهج شيء لحظة واحدة ثم انطفأ» وأخذ يتسائل:

كيف أحميها؟ لو أعرف كيف أحمي هذه التى منحتنى كل ذلك الحب، والتى تجلس الآن

يعيشا في مدينة أخرى ويحاولا المحل بعيدا ستقول له: «سئمت الحرب و (هم) في كل مكانه. وإن عرض عليها الزواج ستقول له: «أشباحنا كثيرة وستطارونا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفصل: إنسا اختلسنا من الزمن لحظتنا تلك» (ص ٢٣٩).

قررت بريجيت أن تعود إلى النمسا لتبقى فترة مع أبيها قبل أن ترى مايمكن أن تفعله. أخذها في سيارته إلى المطار. وأرادت أن تضع حدا لعذابها وتهرب من «هذه الدنيا الكلية» فحاولت أن تنتحر معه وأخذت تدفع السيارة إلى طرف الطريق وهي تردد كلمات هاملت في مناجاته الشهيرة عن الانتحار، ولكن الراوى جذب فرامل السيارة قبل أن تنزل من حافة الطريق وحال دون انتحارها. وبعد أن ودعها في المطار أحس بأن له حسابا أخيرا يجب أن يصفيه في هذه المدينة، فصعد بالسيارة في الطريق الجبلية المؤدية إلى قصر الأمير حامد. أوقف السيارة وأخذ يصعد على الجبل ماشيا على قدميه باحثا عن القصر وهو يلهث من فرط التعب. ذهب إلى بوابة القصر ولكن الأمير رفض مقابلته فماد أدرأجه وجلس ليشرح على شاطئ النهر؛ فلذا بشبح مثلثير بمعطف يجلس إلى جواره ويعرض عليه مخدرات ويدنو من صوته المرجف أنه بدرو وكان قد اختفى بعد المؤتمر الصحفي بقليل. فلما ناداه الراوى قام وجرى. وأخذ الراوى يتمدد على المقعد وينزل دون مقاومة، وجاءه شرطى يسأله عما إذا كان بخير فلم يستطع أن يعيره جوابا بل أحس أنه ينزل في بحر هادئ تحمله على ظهره موجة ناعمة وصوت ناي عذب:

وكانت الموجة تحملني بعيدا تترجرج في بطنه وتهدهدني والنأي يصحني بنفحة الشجيرة الطويلة إلى السلام وإلى السكينة. (ص ٢٤٨)

وواضح أنها الأزمة القلبية التي ستقضى عليه. وهكذا كما بدأت الرواية بيدرو انتهت أيضا بيدرو وبذلك اكتسبت بنيتها شكلا دائريا.

بعد هذا العرض المقتضب والتحليل السريع لأحداث الرواية يجدر بنا أن نتساءل: هل هذه رواية عن علاقة الشرق بالغرب؟ أم هذه رواية رحيبة الأفق ذات دلالات إنسانية عميقة تعبر عن رؤية مساوية للحياة؟ إن رواية (الحب في المنفى) في نظرنا تمثل تحولا خطيرا في اتجاه التيار الروائى الذى يعالج موضوع الشرق والغرب. لقد اختفت العلاقة التائزمية بين الشخصيات المصرية ونظيراتها الأوروبية؛ فالراوى وزميله الصحفي إبراهيم المحلاوى يقفان على قدم المساواة مع الدكتور مولر وبرنار (وبريجيت طبعا). إنهم يتعاملون معاملة اللد مع بعضهم بعض. ولم تعد هناك حاجة للرجل الشرقى أن يمرض شعوره بالنقص لزاء الرجل الأوروبى الذى استعمره بأن يغزو جنسيا فى خياله المرأة الأوروبية على نحو ما بين جولج طرابيخى فى دراسة (شرق وغرب؛ رجولة وأثولة) ١٩٧٧. كذلك، لم تعد مشكلة البحث عن الهوية أو الذات الجماعية عن طريق علاقتها بالآخر هي التي تشغل بال الروائى؛ فالراوى على يقين من هويته الحضارية لأنه ليس شابا فى طريق التكوين يطلب العلم وغيره فى أوروبا وإنما هو رجل صحفى ناضج فى سن الخمسين. هو غريب عن مصر تماما مثلما بريجيت غريبة عن النمسا. ليست هذه الغربة عن الوطن هي موضوع الرواية، وإنما هي الغربة الباطنة التي تدفع الراوى إلى التأمل والاستبطان ومحاولة الوصول إلى السلام والسكينة في ذاته المزعقة. ووظيفة الغربة أو المنفى هنا هي أنها تعين الراوى، بواسطة عزله عن مجتمعه المعادى وحياته اليومية على أن يتأمل حياته ومجتمعه عن بعد ويقدر من الهدوء النسبى. ومن هنا جاء صفاء الرؤية. إنها - كما قلنا - رؤية مساوية؛ فالتاس في هذه الرواية على مختلف أجناسهم شرقيين كانوا أو غربيين، يدمرون بأيديهم أو يدمر بعضهم بعضا؛ فالزواج يفشل ولا يعرف المرء لماذا يفشل، وللحب يقتل أو لا يتبادل، والأفراد جميعا مثل بريجيت وإبراهيم والراوى أسرى طفولتهم لا يستطيعون أن يتحرروا منها أو يهربوا من ماضيهم. - وحين تتحقق السعادة، فإنها تكون أشبه بالأحلام

ومجمل القول أن أقصى ما يستطيعه المرء في هذا العالم الرديء هو أن يختلس لحظات من الزمن قبل أن يهزمه الزمن. إنها بحق رؤية مظلمة ولا يخفف من ظلامها إلا لنتها العذبة السلسة التي على بساطتها تصف ما تراه بدقة فائقة وحساسية مرهقة وشاعرية نادرة.

ولا تدوم طويلاً؛ إذ يقف لها العالم بالمرصاد ويقضى عليها المجتمع بالإيديولوجيا والتعصب والجشع والخيانة، وفي مجال السياسة الأوسع يتفنن الطغاة في أدوات التعليب، والمجازر البشرية تحدث بينما يقف العالم أمامها مكتوف اليدين، والصحافة ذات الضمير تكتم أفواهها المؤسسات المفرضة.



بدائل الحداثة في (لا احدىنام في الإسكندرية)

مارى تريز عبدالمسيح*

نزامن ظهورها وصعود الحركات الوطنية الساعية إلى التحديث،^(١) وتأكيد الهوية في آن. فتطلب التحديث الانفتاح على النظم المعرفية الغربية؛ أى المعرفة التى استقدمها المستعمر. بينما أشعل الحماس القومى الرغبة فى الاقتداء بالجلور التى انحطت الآراء حول تحديد مرجعيتها، مع تغاير الخلفيات الثقافية للمنظرين لها^(٢). كما ارتبط التحديث بالنظم المعرفية الوافدة وتفسيراتها المادية للظواهر الطبيعية، مما عمل على تهميش النظم المعرفية المحلية التى لا تعتمد طروحاتها على المنهج المادى بشكل مطلق. أفضى ذلك إلى ظهور ازدواجية فكرية لتمسك البعض بمنهج الحداثة الذى ناهضته التيارات الأصولية، وسعت إلى تقويضه بطرح ما يمكن وصفه بحداثة مكسوة^(٣) عكست المعايير المترتبة التى أسستها الحداثة لتفضل القديم على الجديد، والإلهام على العلم. كما ترتب على ذلك الانشقاق الثقافى ظهور ازدواجية فى تعريف مفهوم الأمة؛ استند البعض إلى مرجعية

تستمد الرواية المصرية المعاصرة خصوصيتها من حاضر يتلازم فيه القديم والحديث وتتنازع ثقافات متعددة على ساحته. فالحاضر لا يستمد خصوصيته من واقع يتبع مسلسلأ زمنياً يرجع إلى نقطة بدء. فالتفصيل بين الأزمنة القديمة والحديثة فكرة تمايش معها نقاد الثقافة العربية دهورا، حينما أوجدوا تلازما بين تأكيد الأصول وتقديس التراث الذى ختم على الحاضر الاقتداء به. ونحن فى منتصف القرن، تبين القائلون على الثقافة تجاور الأزمنة فى الواقع العربى الراهن؛ ومن ثم فمن أبرز خصوصيات الرواية المصرية المعاصرة إفراد منتج ثقافى يتلازم فيه القديم والحديث، بل تتنازع فيه ثقافات عدة، ومقاهيم متباينة.

وبعد التناقض بين القديم والحديث من أبرز الإشكالات التى واجهت الرواية المصرية منذ ظهورها. فقد

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

المطلقة، مما أفضى بدوره إلى إزابة الفروق بين جماليات الفن والحياة. وعليه، تحرر الفن من أفاقه المثالية ليتداول بلغة الحياة، بعفويتها وتنافس مقوماتها، دون التظاهر بالتسامي والتفرغ بالسمو. أدى ذلك إلى نقض مركزية الصوت الواحد، أي صوت المؤلف. ففى زمن يصعب فيه تعريف الذات الفردية بوصفها كيانا مستقلا، غدت الأصوات المتعددة فى الرواية تتداخل فى خطاب حوارى يتناص فيه السرد والتاريخ، ولا مكان فيها للصوت الواحد دون الحوار مع الآخر.

وعلى عكس الاتجاهات الروائية الوافدة فى طي مزاعم الحداثة، وخروجها عن الأصولية المتمسكة بالقومية المتطرفة، برز المنتج الثقافي فى الآونة الأخيرة متعدد الأصوات. وغدا المحور يدور حول الجماعة لا الفرد. والتفاصيل اليومية فى تنافرها لا تمكس تعددية مطلقة، قدر ما يبرر كيفية التفاعل فيها بينها، وفروعها واستقبالها، وفاعليتها فى الواقع السياسى. فقد دعى إبراهيم عبدالمجيد^(٨) الكاتب المصرى كيفية تناص السرد، بفقته، التاريخى والتخيلى فى النطاق المحلى والعالمى. وتناول وقائع الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على مجرى الحياة فى مرويته (لا أحد ينأى فى الإسكندرية)^(٩)، يبين لنا كيفية تفهم الذات وعلاقتها بالآخر دون التميظ، ودون احتسابها تاجا للحظة تاريخية محددة. وعليه، فالمعمل يشارك فى حوار العولمة الدائر فى عالم اليوم، ويطرح الإمكانيات التى تخول للشقافة المصرية موضعها بين مجموع المجتمعات الساعية للتكامل^(١٠). وهى مشروعى فى إطار التعريف بخصوصية الرواية المصرية، محاولة للبحث عن كيفية مجازاة الخطاب الروائى ازدواجية القديم والحديث باستخدا الخيال الحوارى. والحوارية السردية تجسد مواجهات الجماعة وتفاعلاتها عبر الأزمنة والأمكنة. كما تتجاوز الحوارية السردية خطاب التحديث وثباته التى فصلت بين الحداثة والتأصيل، العلم والإلهام. كما سأسمى فى بحثى هذا إلى الكشف عن الاستراتيجيات المستخدمة لإقامة فضاء تجتمع فيه ثقافات مختلفة وهى بصدد التمثيل. والحوارية القائمة بين الخطابات المتعددة تزيل التخوم بين المؤلف والقارئ، وبين التاريخ والتخييل. كما

ماضوية، بينما تطلع البعض الآخر إلى تحقيق رؤية مستقبلية أستها المناهج المعرفية الغربية.

وأحد أسباب الازدواجية التى أصابت الفكر المصرى، فيما يخص التحديث أو التأصيل، كان يرجع إلى تهجين مفهوم الأمة^(١١) بالمفاهيم الوافدة. فقد تشكل مفهوم الأمة فى الوعى المصرى على غرار النموذج الغربى النافع فى القرن التاسع عشر^(١٢)، وما استتبعه من مزاعم انفصالية ومتعالية^(١٣) تولدت عنها الحركات الفاشية والإمبريالية. ومن ثم، تأسست فكرة الأمة على منظور أحادى يعمل على تسييد ما يتفق وأطروخته، وتهميش كل ما يخرج عن إطاره. فقد تبنت العناصر القومية المسروقات الإمبريالية التى تزعم الإقصاء من أجل الارتقاء، وترى فى المغايرة عنصر الشقاق الذى قد يخل بوحدة الأمة. وقد اتسمت الرواية المصرية، آنذاك، بالمركزية، مثلها مثل الخطاب السائد. فقد استخدمت تقنية تتمثل الواقعية لفرض رؤية أحادية. فالروائى، مثله مثل المثقف آنذاك، سواء تمثل الحداثة أو معكوسها، زعم تفوقه المعرفى ليتخذ موضعا يتوازى والسلطة. وسواء امتلك المعرفة الغربية، أو التراث بنصوصه المقدسة، فهو فى كلتا الحالتين يمتلك أحد أوجه الثقافة الراقية التى تتعالى على ما دونها من ثقافات عامية أو غير رسمية. ونشأ عن ذلك اجتماع النظام المعرفى للمثقف عن العامة^(١٤)، وخلق معايير ثقافية مترتبة.

وبعد حرب الأيام الستة، ظهر موقف مضاد للقومية المتسلطة التى مارست الهيمنة على شعوبها، لتمارس سياسة إمبريالية معكوسة على المستوى المحلى، استتبعها موقف مضاد للمثقف الحداثى من قبل العامة. وظهرت على الساحة عناصر منتجة جديدة لا تنتمى إلى طبقة المثقفين التى كانت قد اكتسبت امتيازات ذوى النفوذ. وعملت تلك القوى الجديدة على نقض صورة المثقف العالم والمعلم، مثلما نقضت مظاهر السلطة كافة، لتشكّل موقفا مضادا للخطاب القومى المتعالى. أيقنت تلك الجماعة استحالة السرد بصوت أحادى، فخلّشت المركزية الروائية المحاكية للرواية الواقعية التى راجت فى القرن التاسع عشر فى الغرب، والمرتبطة بالمفاهيم الرومانسية الساعية إلى إعلاء الذات وتصعيد العبقرية. وكان لنكوص فكرة العبقرية ما يشكك فى الأخذ بالقيم الجمالية

غدت السردية التاريخية أداة لمساواة الواقع التاريخي بمساواة الذات الفاعلة في صيرورتها. والأصوات في جميعيتها إنما تجسد الذات الواحدة المتناصبة مع الآخر. فالآخر وليد لموقف تاريخي وليس كياناً ذا أعزوبة مطلقة، فهو وليد أزمنة الانتقال. وإذا كانت قد تعددت المصادر النقدية التي استعنت بها، أعتمد أغنى أفندت كشمراً من كتابات ميخائيل باخين،^(١١) ولندا هاتشيون^(١٢).

وإن كانت أحداث (الإسكندرية) تدور في حقبة تاريخية ولت، فهي تنحو إلى التاريخ إلى جانب أداتها التخيلي. فالتاريخ والتخييل يتوزنان في إعادة إنتاج الماضي كما تتضمنه النصوص التاريخية والأدبية المتناصبة. وفي إعادة الإنتاج معارضة لتلك النصوص دون محاكاة الإنتاج السابق، فهي معارضة تبرز الاختلاف في التماثل. فالمعارضة تهيم إطراراً تنظيرياً، يشتمل على العناصر الشكلية والتأويلية في آن^(١٣)، وإن كان ذلك هو المنطلق الأساسى لنظرية هاتشيون النقدية، فسوف أستخدمها بشكل خاص في سقايي النقدى. فالهدف من بحثى هو قراءة التناص بين التاريخ والتخييل، الماضى والحاضر، للتوصل إلى كيفية المشاركة «بين اللاتية» في التاريخ. فقد يحدو بنا ذلك إلى تكوين علاقات أكثر إنتاجية بين مجموع الجماعات الساعية إلى التكامل.

والاحتكاك بالآخر في (الإسكندرية) ينشأ عن صدمة التحديث، حيث تتورط مدينة الإسكندرية، بفعل موقعها المتوسطى، في الحرب العالمية الثانية. وتمتد السياسة الحربية لتؤثر في واقع الحياة المحلية في مصر، مما كان له آثار مدمرة على الكثرين. فتفقد الحرب، وأزوارها، نصا يمارض عملية التحديث المتمسفة التي أقحمت على البلاد. فتتعد آثار الحرب لتصيب المركز والهامش على المستويين المحلى والعالى.

فيذا كانت الحرب العالمية تدور بين هتلر وروميل، فهناك على المستوى المحلى ثار متمد بين الأجيال، مثلما الحال في الحرب المشتعلة بين الطوالب والخلالة، وهما عائلتان في إحدى القرى المصرية بينهما قضية ثار. بل إن الحرب لها أثر مباشر على السياسة الداخلية لمصر. فقد استغلته السلطات

الحاكمة للتوسع في الهيمنة، كما استغلته ذريعة لإطلاق الأحكام العرفية دون مبرر. وقد أساء بعض العمد في استغلال تلك السلطة المطلقة ضد المعارضين، مثلما حدث في حالتي البيهى وأحميه مجد الدين، وهما من عائلة الخلالة. وبهاجر الاثنان من بلنتهما إلى الإسكندرية، التي تفندو مرفأ بأوى النازحين القادمين من شتى المواقع الجغرافية. وترتب على ذلك النزوح التقاء ذوى الثقافات المتباينة، والأديان المغايرة، بل احتكاك النظم المعرفية للثقافات المختلفة. وتمتد الصداقة الوطنية بين الأسر المسلحة والمسيحية دلالة على ذلك.. وأحياناً ما يكون لالتقاء الثقافات، على هذا النحو، آثاره السلبية. فالمعارف الوافدة مع الحداثة قد تضىء للأجيال الصاعدة آفاقاً جديدة، يصعب على البالغين تقبلها، الأمر الذى يترتب عليه إلهاد هوة بين الأجيال. فبينما يتطلع الشباب لحرية الاختيار، يتمسك الكبار بالتقاليد الموروثة. فالتقاليد تظل على ما هى عليه، بينما تتقدم عملية التحديث في مجالات التسليح، والإعلام والاتصالات. وينشأ عن تلك الازدواجية حالة من التردد بين المفاهيم المتصادمة، مما يكون له الأثر في خطاب الأمة، ومستدعى ذلك الخلط، نزوحاً آخر، يشهد عن المدينة المحملة بركام تاريخي. والنزوح الثانى يكون إلى مواقع ما قبل الصناعة، التي لا يحثها العمران، أى للمناطق الريفية أو الصحراء. فمواجهة الفضاء، تتحرر الذات من سياجها، لتتفاعل مع المحيط البيهى. فلقاء الأحبة في الفضاء فيه استجابة لقانون الطبيعة، وهو طقس تطهرى، تستبته مباركة جماعية. وكذلك اللقاء الجمعى بين العمال المصريين، والجنود التابعين لدول الكومنولث، المحاربين في الصحراء، يترتب عليه لقاء مع المطلق، فيفتح الجميع فى الصلاة، وهى طقس يجسد جماعة متمتدة الثقافات. وفى مثل هذا الحدث احتفال بتعدد الأصوات التي يحتفى بها صوت (الإسكندرية) الجامع.

والنصوص التاريخية والتخيلية المتناصبة إنما تنبئ عن مواقعها المتبادلة، مما يتجاوز الفواصل المزعومة بين الفن وما دونه. وتذهب هاتشيون إلى أن «المعارضة لا تنتهك الماضى، بل على العكس، فالمعارضة تبجل التاريخ وتساقله فى أنه^(١٤). وسردية (الإسكندرية) تهمل من مصادر الماضى فى

فلم يتجاوز حركة الحداثة - أو معكوسها - في الثقافة المصرية التفسير الخطي للتاريخ بل دعمته. ففكرة التطور عبر التحديث، أو العودة إلى الأصل تطورت على تناقض، حيث سمعت إلى البحث عن الأصول لمتابعة التطور - مثلما سعى الحداثيون - أو محاكاة الأصل - وهو ما يتطلع إليه السلفيون، مما قد يحنو بهم إلى قياس الحاضر وفقاً لذلك الأصول. وفي الحالتين، فالتطلع إلى المستقبل يكون مرهوناً بمنظور أحادى. والبديل لقراءة التاريخ خطأ! هو تتبع المسار المتناقض للتاريخ المعاصر، والوعي بحركته المتجهة إلى الأمام وإلى الخلف في آن. والتصور الخطي للتاريخ ترتب عليه فصل عنصرى الزمان والمكان، حيث تراءت نقطة البدء خارج الحيز المكاني الذي تولد عنه الحدث. أما الوعي بازواجية الواقع التاريخي، فهو يربط بين الفرد والعالم الزمكاني. وفي (الإسكندرية)، تجسد لنا العلاقة بين الفرد والجماعة، وبينهما وبين المحيط الزمكاني عبر سلسلة من الظواهر المادية. والمادى في الرواية لا يقتصر على الجسد وعما رسائه، بل ينطوي أيضاً على تجليات الروح فى ماديات الحياة. فهناك مجازة للفصل الشائع بين الروح والجسد، وفي ذلك فناد لتناقضات الحداثة والحداثة المعكوسة اللتين تمسكتا بإحدى الظاهرتين دون الأخرى. كما ينبغي عدم إغفال المصادر المعرفية الشعبية التى تتأسس على مفاهيم مهجورة. لذا، فتمعرف مصادرنا المعرفية يتطلب إعادة قراءة الماضى، فى محاولة لإيجاد علاقة جدلية بين التفكير العقلانى والحدس الصوفى، لتبين كيفية التوصل إلى الخفى عبر عاديات الحياة. فلا ينزل الوحي أو الإلهام من عل، فالتجارب الأثيرة ثمرة لمواقف معيشة^(١٦).

وفى إيجاد علاقة حوارية بين العقل والحدس، نقويم لملاقة المؤلف بالنص. ففي بدايات القرن، اتخذ المؤلف الحثلي موقفاً اعتلائياً حينما زعم سطوته المطلقة على النص. ولكن، بتعرف العلاقة الحوارية الكامنة بين العقل والحدس، والمعيشة والإلهام، يتغير موضع المؤلف بوصفه سلطة مطلقة. فتغدو السردية بوصفها فعلاً تخيلاً منتجاً مشتركاً بين المؤلف والقارئ. فالتجربة الحياتية لا تقتصر على المشاركة فى أفعال الحياة، بل تمتد لتشمل المشاركة فى التخيل السردى.

تعديته لتتخذ موقفاً مضاداً من القراءة الخطية للتاريخ التى تنحو إلى تقسيم الأحداث وفقاً لتراتب تميزى، لا تمثل فيه المهمشون. وقد سادت تلك القراءة فى المنتج الثقافى السائد فى بدايات القرن، حيث جاء تمثيل الأقليات والمهمشين تمثيلاً أحادياً عبر صوت المؤلف، كما أغفلهم خطاب الأمة. وهذا يناقض ما ذهب إليه بنديكت أندرسون من أن فى ظهور الرواية من حيث هى جنس أدبى ما ساعد على خلق تصور للجماعات، بوصفها كيانات تولدت عن زمن تقويمى^(١٥). ففى مصر، لم يحد صوت المسودين من فلاحين، وعمال، وصيادين، تمثيلاً مناسباً، بل تم تنميطهم فى النسق الاجتماعى، لتظل ثقافتهم شفاهية.

ومن ثم، أفضت مفاهيم الحداثة ومزاعم الأمة إلى قطعة أدبية مع طبقات متعددة من التراث. فالحداثة أسست لخطاب أحادى عمل على تهميش الآداب التى تخرج عن الثقافة التى تبعتها المؤسسات الرسمية. كما أدت مزاعم الحداثة المعكوسة بتسيارها الأصولية إلى طمس الأدب الشفاهى، لاستخدامه اللغة العامية التى جاءت - بالنسبة إلى الأصوليين - فى مرتبة متدنية، لا يتعدها عن اللغة الرفيعة المستخدمة فى التراث. ولم يعد هناك اتفاق على مفهوم الأمة، نتيجة لهذه المواقف الثنائية المتأرجحة بين الأضداد. أما سرديّة (الإسكندرية)، فهى تطرح إعادة قراءة سجلات التاريخ، ويأتى هذا الطرح بوصفه استجابة لدافع يلح على انتشال الثقافة المحلية وغير الرسمية - الثقافة المهمشة - من طى النسيان. والسردية تحت موضوعاً للموروث فى صلب استراتيجية الإبداع السردى، وبذلك تطرح قراءة بديلة لا تقيم الثنائيات، ومن ثم لا ترفض الحداثة بوصفها آخر مغاير، بل وجه من أوجه الإبداع. فالتعامل مع المهمش بوصفه المنوط بالفعل، يبرز دوره التاريخي المطموس. وعليه، (فالإسكندرية) تعيد صياغة النظم المعرفية التى سادت فى الأزمنة القديمة، مما يبين تعدد المصادر المعرفية التى تغيرت على مسار الأزمنة. ويترتب على ذلك إعادة النظر فى مفهوم الهوية التى تغدو كياناً متعدد الخواص يستحيل تفسيره وفقاً لجغرافية محددة أو سجل ذى بعد تاريخي أوجد.

وبتلك المشاركة، تتجلى للقارئ خفايا تومئ إليها الواقع والشفاصيل المتناصرة مع الموروث الشفاهي والمكتوب، حتى يتوصل إلى نوع من الإلهام الغنيوى؛ فبدور المؤلف هنا يختلف والمؤلف الحدائى، ليقتررب من المنشد الشعبى فى التراث الشفاهي، الذى يقوم بدور الراوى والمروى عليه فى آن.

ففى (الإسكندرية) يقوم المؤلف أيضا بدور الراسل والمرسل إليه^(١٧)، ويتيح له هذا الدور المتغير التنقل بسهولة بين النصوص المتناصرة للتاريخ والتخييل. فهو لا يمدنا بسجلات تاريخية للأحداث، ولكنه يعيد بناء السجل التاريخى من منظور شعبى. ومن ثم، تأتى رواية الإنجازات التى تسودها الروح التنافسية بالأسلوب المستخدم فى حكايات الأبطال الشعبيين، والشطار. وفى استخدام هذا الأسلوب السردى المأخوذ عن الحكى الشعبى معارضة لأساطير الزعامة السياسية، حيث تترافق حول الزعماء وحيل الشطار والعيارين. وعليه، تترأى الأحداث العظمى من منظور شعبى مقاوم، دأب على المزج بين الجبر والصدفة، مما يكون له الأثر الكبير هنا فى تمصرة أوهام الزعامة. وبغضى ذلك الأسلوب السردى إلى منتج يمزج النزعة الواقعية والرومانسية معا.

وقراءة النصاص تتجج حوارية بين الشخصوس التاريخية والشعبية، وبين التراث المكتوب والشفاهي بشكل عام. بل إن النصاص بين أحداث الماضى التى تتناولها السردية والواقع المعيش، إنما يبين كيفية التعاطى بين التجربة اليومية والبيئة الثقافية المحيطة، فالملاقة بينهما تبادلية حيث تغذى كل منهما الأخرى وتتغذى عليها. وكما أسلفنا القول، فالتجربة الحياتية لا تقتصر على المحارسات اليومية، بل تمتد لتشمل فعل القراءة. فهناك ناص فى (الإسكندرية) بين النص والحياة، الماضى والحاضر، الشفاهي والمكتوب. فالمؤلف يقرأ الحياة بوصفها نصا، والقارئ يقرأ النص بوصفه إحدى ممارسات الحياة. والحركة التبادلية بين المؤلف والقارئ قد تفسر الدور المزدوج الذى يقوم به المؤلف. فتبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ يشير إلى التناظر القائم بينهما، ليلغو فعل القراءة إلهاما دنوبها، يجمع بين العقل والهدس^(١٨)، وإن اكتسبت الكتابة دورا أدائيا، تغدو القراءة معه ممارسة «بين

ذاتية، تستعيد الروح الجمعية التى سادت فى مجمع ما قبل الحدائة. وبالعودة إلى هذه المشاركة الجمعية، يطرح إبراهيم عبدالمجيد عناصر للتحديث دون اللجوء إلى حدائة مستعارة. فتختلف تقنياته عن التقنيات المستخدمة فى كتابات الحدائة، أو الحدائة المعكوسة، فنحن بصدد قراءة بديلة تمزج الثنائيات الثبائية، الثنائيات التى ترتب عليها ترسيخ سياسات التمييز والفرقة، سواء بتبتها الحدائة الوافدة أو الحدائة المعكوسة.

فقد دأبت الحدائة الوافدة على إقصاء النظم المعرفة المتوارثة كافة من خطاب التقدم. كما عدت المعارف الصوفية دربا من التسيب الذى يناهض التنوير^(١٩)، وكان فى التقليل من شأن المعارف التى تبثع من المادية، تحذ للمعتقدات الشعبية. وترتب على ذلك أن تمسكت الفئات الشعبية بمعتقداتها؛ إذ وجدت فيها شكلا من أشكال المقاومة ضد أنصار الحدائة الوافدة الذين تبثوا النظم المعرفة المادية. كما أفضى ذلك إلى خلق فرقة ثقافية أبعدت الطليعيين عن الثقافة الشفاهية. تلك القطيعة الثقافية نشأت عن الحماس الجارف لإدماج الأمة فى عالم حديث ينقطع انقطاعا تاما عن الماضى. وكان هناك قلق عام حول كيفية التوفيق بين التراث والحدائة، لتجنب مشاكل الهوية التى نجمت عن الازدواجية الثقافية السائدة. وما زال التساؤل حول طبيعة الانتماء قائما فى مجتمع تفككت أواصره بفعل التحديث الوافد وتولمبه. فالإنشكال المطروح هو كيفية التعايش مع واقع مفكك، وكيفية الانتماء إلى ثقافة محلية يستحيل معها الانفصال عن المجتمع الأسمى؛ تلك هى التساؤلات التى حاول جيل ما بعد حرب الأيام الستة الإجابة عنها، بطرح رد مضاد يتلامم والوضع التاريخى للزمان والمكان الذى أقرزه. فهناك حاجة إلى التخييل مثلما هناك حاجة للتأريخ. فعادة ما تظهر الحاجة إلى الكتابة فى لحظات الأزمة، لإيجاد علاقات بين الماضى والحاضر، محاولة لاستشفاف المستقبل. (الإسكندرية) تطرح بدورها التساؤلات حول الوضع الثقافى فى الحاضر بربطه بماضيه المتعدد. فالسردية منتج ثقافى لا يسمى إلى تمييز حقيقة زمنية على مدار التاريخ، أو تفضيل مكان بعينه على الخريطة، ففى ذلك تبين لأحد أشكال المركزية.

الروماني دقلديانوس الذي عرف عنه تعذيب المعارضين. وللمفارقة، فقد كتب للإسكندرية البقاء، بينما لم يكتب للإمبراطور. أما عمود السوراي فقد تغيرت دلالاته، فصار نقطة لقاء الأجيال، ومكاناً لتجمع الباعة، بل شيدت بجواره المقابر أيضاً؛ فعنده يجتمع الأحياء والأموات. فالعمود يدمج التناقضات التاريخية التي تولدت عنه، وهو بذلك يكتنئ عن تاريخ الإسكندرية في تواليه. كما تطوى ترعة المحمودية - التي غطت الإسكندرية في العصور الحديثة - على ازدواجية مثيلة؛ ازدواجية الدمار - الخلاص، المتجسدة في عمود السوراي. فالقوارب التي تخوض مياهها تجرى «فوق ماكني ألف حكاية بعدد الموتى» من العمال الذين استجلبوا من أنحاء البلاد واستخدموا في حفرها:

هل تحتاج أمة من الأمم إلى أكثر من ماكني ألف
قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح
والجنون والعفارت... والمحمودية مستودع
الأسرار. (الإسكندرية (ص ٢٣١).

فكل حكاية تروى تعارض سابقتها، والسردية بأكملها تنبني على سلسلة من المعارضات. فكل فصل من فصول الكتاب تستهله تنف من الكتابات الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، والهندية، والبابلية، وقد أدرجت على سبيل معارضة الأحداث المروية. فالتناص بين التخييل والتاريخ في تعددته يولد معارضات من شأنها إعادة تكوين الذات الفاعلة - ذات الإسكندرية - في إطار المحيط الثقافي والبيئي اللذين يشكلانها، فتغلو الإسكندرية الصوت الذي يدمج العناصر المتناصّة، ومن ثم يكون ملتقى لمن ليس له مرفأ.

فالإسكندرية مرفأً للنازحين القادمين من شتى أركان المعمورة، فتتفاعل فيها معارف الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة، وهي ملتقى الجماعات القادمة من المجتمعات الحضرية أو الريفية. أما المهاجرين من المجتمعات الريفية، فمارالوا يحتفظون بالروح الجماعية؛ إذ هم لا يتعرفون وجودهم، سوى في علاقته بالمجتمع المحيط.

«يما مويل الهوى، يمانا موليا ضرب الخناجر ولا
حكم النفل فياه (ص ١١٤).

أما الرد المضاد، فهو يسعى إلى تركيب التاريخ والتخييل في إطار واحد. فاستعادة التاريخ بتعددته تهيم من منظورا مغايرا للقراءة الأحادية، يتراءى فيها المستقبل بصورة جديدة. فالمشهد التاريخي الذي تدور حوله (الإسكندرية)، يتوازي والحاضر المعيش. فالمشهد يسترجع حقبة تاريخية تسيطر عليها علاقات قوى من طراز جديد، زرعت التمييز في الحياة الاجتماعية وبين الميادين المرفية المختلفة. وتوجد تلك العلاقات على المستويين المحلي والعالمي، ويمكن تتبع تداعيل علاقات القوى عبر إعادة قراءة المعلومات المأخوذة عن الصحافة، وسير الساسة، وكتب التاريخ^(٢٠). وتبدأ الأحداث في السردية باندلاع الحرب العالمية الثانية، فالنظام العالمي المبني على القوة تولدت عنه شبكة من علاقات القوى امتدت إلى النطاق المحلي، لتستقر عبر الأنماط الغربية التي تنتهيا الطبقة الحاكمة لتعصيد قبضتها على الغاضمين للحكم. واستخدمت تلك السياسات لتقليم أظافر كل أنواع المعارضة. فالصراع الدائر في الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة أشعلته التطلعات التنافسية، التي نتجت عنها صدمة حضارية. فسياسات القوى التي ظهرت على الساحة العالمية أفرزت شبكة من العلاقات التنافسية على المستوى المحلي، أفضت بدورها إلى ظهور علاقات قائمة على الاستغلال. ترتب على ذلك انزياحات هائلة عبر الحدود الجغرافية، مما هيا مدينة الإسكندرية لتكون فضاء للتفاعل الثقافي، حيث يلجأ إليها النازحون من البلدان والأوطان كافة. ويظهر التمايز الطبقي في التوزيع الجغرافي للسكان، حيث يقطن من هم دون الامتيازات، من المواطنين الأصليين أو الغراء، في الأحياء الشعبية، بينما يتمتع أصحاب الامتيازات بالأحياء الراقية.

صارت الإسكندرية صوتا لجماعة متنوعة، وهي تزخر بحكايات عن الحرب والسلام، النزوح والعودة، كلها تروى سيرة الإسكندرية. وعنوان الرواية (لا أحد ينأى في الإسكندرية) يوجه إلى الأصوات المتكاثرة على مدار التاريخ. فأحياء الإسكندرية وصروحها الأثرية تكنئ عن الوحدة في التنوع؛ ومنها على سبيل المثال حي كرموز، وهو حي شعبي يتوسط المدينة، حيث يزخر بتاريخ من التعذيب والدمار. ويتوسط الحي عمود السوراي الذي شيد تخليدا للإمبراطور

ذلك. فيحتفل العامة بموالد الرموز المسيحية أو المسلمة، فسواء كان المولد احتفالاً بمارجرجس أو بالمريسي أبي العباس، يجتمع فيه المسيحيون والمسلمون ويرسم المسيحيون وشم القديس، بينما يرسم المسلمون وشم أبي زيد الهلالي، أحد الأبطال الشعبيين. فيظهر أبو زيد معتلياً أسداً أوحصاناً، شاهراً سيفه، وهي صورة تماثل الصورة التقليدية لمارجرجس. فالاحتفالات الدينية تمجّد الطقوس، ولكنها تقوض التراتب الذى يتضمنه، والذى يمد ما بين القديس والعامة، فالقديس يكتسب ملامح البطل الشعبى، ليتم إدراجه إلى وظيفة دينية.

ويتولد التناسل بين الأبطال الشعبيين والشهداء الذين صاروا في مرتبة القديسين على مستويات عدة، مما يكون له أحياناً دلالة إيجابية. ففي هذه الحالة، تغدو المواويل التى تنشده البطولات بمثابة شفرة ثقافية تنفخ روحاً جديدة في الجماعة. وفي أحيان أخرى، قد ترتب على تلك البطولات آثار سلبية، حينما ينسج القوم تصورات خاطئة حولها، ويعتبرونها مصدراً لقوى خارقة. ففي أزمنة الأزمات، والاستلاب، تميل العامة إلى إضفاء تلك القوى الخارقة على الأبطال الشعبيين؛ وتصورت زهرة، زوج مجد الدين، من هذا القبيل. فحينما نشد محتها، تنوق إلى العودة إلى بلدها، ولا سبيل لها إلى ذلك سوى بتخيّل قوى خارقة قادرة على تحقيق المستحيل. وتمثل لها تلك القوى في تمثال البطل الذى يمتلئ صهوة حصانه في ميدان المنشة، والتمثال لشهد على، ولكنها تجهل هويته (الإسكندرية، ١٠٣) (٢٤١). ففي لحظات اليأس، تميل العامة إلى إضفاء القوة على الأفراد العاديين، لملهم بمدونهم بها.

كما قد تتسم البطولة بسمات غرائبية كما في حالة هتلر. فلقد أسرت جمارته لب معظم العامة في الإسكندرية، خاصة أنه كان يعد حليفاً لهم في معاداته الإنجليزية. فبطولاته أوصلته لتجومية، وصار نموذجاً للجحاح، يقتدى به، والجميع يسعون إلى محاكاته. ففي أحد الموالد، يفاخر الحواوي بقدراته المتقدمة التى تتفوق على الأعيب هتلر، كما يذكر في إحدى الصحف الدورية أن قواداً حاول تضليل البوليس عند القبض عليه زاعماً أنه هتلر: (الإسكندرية، ١٣٠). تلك

وحينما يلجأون للأعمال البدوية أو العضلية في المجتمعات الحضرية، يظل عملهم يتسم بالروح الجمعية، ومتصلاً بالبيئة المحيطة، وإن اختلفت طبيعته^(٢٤٢). وعلى النقيض من ذلك، فالجماعات الحضرية في الجنوب شرعت في محاكاة النظم الاجتماعية في البلدان الصناعية، وما ترتب عليها من انعزال الفرد. وينمى هذا الانعزال الروح التنافسية التى سرعان ما تنشأ عنها العلاقات المترتبة. والفرد في عزله لا يقيس التقدم الزمنى برؤية مستقبلية متفائلة ترى في تقدم العمر دلالة على النمو والتزوج - مثلاً هو الحال في المجتمعات الريفية التى تفرق النمو بالحصاد - ولكن بالنسبة إلى الفرد المستلب يقتصر تقدم العمر بالشيخوخة؛ ومن ثم الموت. فالمرت يدو أحد عوامل النقي حينما يلقاه الفرد في عزله^(٢٤٣). في هذه الحالة، يتسم الموت بالمأساوية، ويتحول الاهتمام بالحاضر إلى هدف في حد ذاته، ينبغى استغلاله عن آخره. أما النجاح فيقاس بالكم، فكلما ارتفعت معدلات الإنجاز بالمقياس الرقى، كلما كان أفضل. وفي هذه الحالة، تتسم المعاملات بطابع إمبريالى، يترتب عليه صدمة حضارية بين المستعمر والمستعمر. والإخفاق في التعامل مع تلك الصدمة، يتولد عنه نظم إدارية إما أن تسمى إلى محاكاة النظام الإمبريالى، أو تنبذ الثقافة التى تنتسب إليه. وفي كلا الحالتين، سواء كان رد الفعل هو المحاكاة أو الرفض، تكون النتيجة إقصاء الآخر في أشكاله كافة.

باندلاع الحرب العالمية الثانية، تغدو الإسكندرية ساحة تتفاعل فيها النظم الاجتماعية والمعرفية، وكأنها جسد يحمل تاريخاً يتسم بالعناصر البدوية، والأسطورية، والأثرية؛ فهى جسد احتفالى يمجّد النظم، ويقوضها في آن. فيذهب باحثين إلى أن الكرنفال يحفل بالطقس ويقوضه بممارسته:

يكتسب الطقوس دلالة رمزية. فيفصل أحد العناصر على سبيل الاحتفال، يندو ذلك العنصر بدلاً عن الكل^(٢٤٤)

فيفصل أحد العناصر، يفتت الكل بتفصيل أحد أجزائه، وهو إعلاء فيه تعدد على دلالة الأجزاء الأخرى في كليتها. والمولد المشار إليها في (الإسكندرية) خير دليل على

ذهب. وتروى زهرة فى أيقونات السيد المسيح ما يذكرها بوجه البهى. وفى السياق يعارض البهى فكرة المخلص. فهو يقوم من أجل المقومعين، مع وجود فارق بين أهدافه وأهداف المخلص فى التعريف التراثى الذى يتجلى فيه زاهداً. فالبهى يناضل من أجل تحرير النساء الريفيات من القروض الأبوية. فهو من جهة، يناضل لمنحهن حقوقهن الشرعية، ومن جهة أخرى، يمتنهن الإشباع الجنسى المحرم عليهن. فهو يقوم بدور ثورى، يسعى به إلى إحراز قطيعة تاريخية. فهو يتمدد الجسد، ويسعى لمنحه شرعيته، وفى ذلك هو يقف نقیضاً لحياة الزهد التى يتبعها التناك، والنموذج التراثى للمخلص. وإن كان مسار البهى يبدو على السطح مناهضاً للزهد، فلقد بین لنا جورج باتاى استحالة اعتبار الشبق والزهد نقيضين، حيث يذهب إلى أنهما يتساوكان. يقول:

فى تسمى التضحية الإنسانية ما يهبها الرفعة، ولا يرجع ذلك إلى تمادىها فى القسوة التى توقعها على النفس، بل لامتناعها عن توظيف التضحية كسبيل للتجاول، فتبلیج بذلك نشوة افتقار الذات (٢٥).

فالتضحية تتطوى على امتناع وسعى فى آن. وإن كانت ظاهرياً تبدو ممارسة تختلف عن ما يعد نقيضها، فقد تتفق الثنائيات المتضادة فى الهدف المنشود، وهو بلوغ النشوة.

وقد يعد البهى بطلاً شعبياً لمقاومته القمع. ولكن عند لجوئه إلى العنف لبلوغ السلطة، يكتب خصائص الزعيم السياسى. وقد اكتسب البهى لغة العنف فور عودته من الحرب، حيث حارب بالسفرة فى صفوف الحلفاء. فتتحول بطولته السابقة إلى ضرب من مغامرات الأشرقاء، ليلقى حتفه فى النهاية فى معركة عثية بین القادمين من الصعيد، والنازحين من وجه بحرى. وهو بموته يحصد جزاء سعيه للسلطة. والموقف فى عيشته يعارض الهزيمة السياسية لهتلر، والموت المفاجئ فى الحالتين ينبى عن الغرائبى الكامن فى الاحتمالات التاريخية؛ فغير المتوقع يلعب دوره فى تحريك التاريخ. والموت العيشى يقوض الاعتقاد الرومانسى فى البطولة المخالدة، مؤكداً أن البطولة الشعبية لا تمنح التميز الفردى،

الصورة المغالية فى البطولة، تطرح قراءة جديدة للسجلات التاريخية، لنقض المسرودات الوهمية التى يشهها الإعلام. كما تطرح تلك القراءة الجديدة العلاقة الحوارية بین الرمز العالية والعامه، مما يقوض الترتاب المفروض لتعليق نموذج، والهبوط بآخر. إلى جانب ذلك، فالشاهد والمواقف المتناصه بین الساسة، والأبطال، والشهداء، تجسد الطبيعة المزدوجة للحرب والسلام، فيبدوان مجالين متافرين، ومتراپطين فى آن.

فالأحداث الواردة، التاريخى منها أو التخبيلى، تمتزج فيها الحرب والسلام، بوصفهما مظهرين من مظاهر استمرارية الحياة. وبمزجهما يصعب الفصل بین الواقعى والرومانسى، كما يختلط الجسد بالهزل، والملهاه بالراء. ويتجسد لنا ذلك فى البنية السردية التى تتمحور حول ثلاث مروييات تخيلية تجمع بین رومانسية قصص الفروسية، وواقعية قصص الشطار والعيارين. والمروييات التخيلية التى تدور حول وقائع محلية تعارض أحداثاً عالمية، وتتناص وأساطير من التراث فى آن. فتحمل كل مرويية معانى عدة حيث توجد فى علاقة حوارية مع نصوص أخرى. وقد تتسم المرويية بروح للملهاه حينما تمجد قراءة الأسطورة فى ظل الواقع، ومن ثم تتجلى لنا تناقضاته. وحينما توظف الأسطورة لإضفاء دلالات على الحياة اليومية، يتسنى لنا استشفاف العنصر الرومانسى الذى نغفله فى عاديات الحياة. ويصعب إدراج القراءتين فى التصنيفات التى تميز بین الأنواع الأدبية، متبينة مزاعم النهايات المغلفة، وهى شكل آخر من أشكال القوى التى تتفق والمزاعم الحداثية بالنص العضوى، والمؤلف صاحب الكلمة المطلقة فى النص، ليتحول السرد تبعاً إلى أسطورة زائفة. أما مجاوزة الأنواع الأدبية بإرساء مبدأ الحوارية بین عناصر الحكى، وتناص المروييات، فإنه يذهب الحدود بین فعل القراءة والكتابة، ليفقد المنتج الثقافى ممارسة جمعية. فتشاكب الشفرات الثقافية المتغايرة يصعب التوصل إلى تفسيرات أحادية للسردية.

والمرويية الأولى تدور حول البهى الذى يجمع بین البطل الشعبى والنبي الأسطورى، والزعيم السياسى. فقد ولد البهى فى ليلة القدر، وأسمته أمه بالبهى، لأنها رأت حالة تحيط بوجهه وظلت وسامته تجذب النساء إليه، وتبعته أينما

بل هى مكسب جمعى. ومن ثم، تفقد البطولة الشعبية علامة شرفية لا يتقلد بها الفرد، بل تتقلد بها القيم الجمعية التى تدعم الجماعة. وحينئذ، يتساوى موت البطل أو حياته، وروحله لا يشكل نهاية مأساوية، بل يؤكد استمرارية الحياة.

أما المروية التخيلية الثانية فتدور فى المدينة، ويتراعى هنا لنا الدور المزدوج الذى يقوم به رشدى، وهو يمارض مروية البهى، وأساطير أخرى من التراث ورشدى يجمع بين الشاعر الطليعى، والفارس العاشق. فلقد تألم بالحب، مظلما البهى، ولكن جاءت استجابته مختلفة، فابن المدينة لا يترك نفسه للرياح، بينما يستسلم البهى لأعاصير الحب والحرب. ولم يتصل البهى بالغرب سوى من خلال الحرب. أما رشدى، فجاء لقاءه بالغرب عبر التبادل الثقافى فقد نهل من العلم والآداب ما أثرى عقله، فعلاقته بكاميليا تختلف وعلاقات البهى النسائية، فهى علاقة تبنى على الوفاق العقلى، والانجذاب الجسدى. كما تقوض علاقتهما الثنائية الدينية بين المسلم والمسيحى التى صنعتها المؤسسات. فالاختلاف الدينى هنا يجسد التكاثر بين الجسد والروح، للمموس والمحموس، المادى والمعضوى. وعلاقتهما تجسد الحوارية الكامنة بين الثنائيات المفروضة من قبل المؤسسات على المستويات كافة، وتضعها موضع المسألة.

يقع اللقاء الأول بين رشدى وكاميليا فى مسابقة مدرسية، وتحول التوافق الذهنى بينهما إلى انجذاب جسدى يتجلى فى رحلتها النيلية فى ترعة الحمودية، فالاستجابة المتبادلة بينهما تتجلى فى فعل التجديف:

كانت معجبة بأدائه وروحته.. هذا الكائن الرقيق.. هو نفسه الذى يخضع ل كل هذا الفضاء وكل هذه الخضرة. (الإسكندرية، ٢٣٦)

ف فعل التجديف المشترك بينهما له دلالات جنسية، يبدو أكثر جلاء عند وصولهما للشاطئ الآخر، فتكتشف رغبتهما فى قضاء الحقوق الممتددة دون تحقيقها الفعلى. ونفيس أشعة الشمس بأحاسيسهما الحميمة، ويتبركان بها:

يا للروعة ماذا يحتاج الإنسان من الآلهة أكثر من ذلك؟ (الإسكندرية ٢٣٤).

فيمنأى عن الأنساق الحضرية، يتولد جيهما من حيث هو فعل مقدس، يعتمد قدميته من الحوارية التى تنشأ بين الوجود البشرى المتناغم مع البيئة المحيطة. فالبيئة تعمل بوصفها دليلا للتاريخ، حيث تكمن فيها قوى أخرى قادرة على تحريك الحدث لقدرتها على تنشيط التجربة المعيشة ويتحقق تلاحم الجيبين عبر تفاعل جسديهما مع عناصر البيئة، استجابة لندائها، وفى تلك الاستجابة تظهر للجسد. ففي مجاوزتهما الالتحام الجسدى الفردى، وفى تفاعلها عبر البيئة المحيطة بوصفها «المتجاوزة»، يمايشان المقدس. وفى هذا العدد يذهب باتاى إلى أنه :

يتاح التعرف على المقدس فى لحظة تتميز بخصوصيتها، يختلف فيها المرء معبرا عما ظل مكتوما بفعل العادة^(٢٦٦).

فما تعبر عنه رعدة الجسد إعادة ما يتسم بالإيهام؛ فالدافع له هو رغبة الفرد فى تجاوز ذاتيته. وفى هذا الفهم الجديد للمقدس، الذى يربط التعبير الجسدى بالسامى، تدنس للمقدس - وفقا لمفهوم المؤسسة - يستحق العقاب باستخدام العنف ضد مرتكبيه، أو استباحة قتلهم. فتدفع المؤسسة الحب من حيث هو اختيار فردى؛ لأنه يعد خروجا عن النسق الجمعى الذى يربط المقدس بالتسامى عن الفردى؛ الجسدى، دون التمييز بين الإشباع الفردى/ الجسدى الذى ينفى الآخر، والتحقيق الفردى الذى يؤكد الآخر، ومن ثم يفتو خطوة نحو إزاء الجماعة.

وإن كانت العناصر البيئية تضيف القداسة على التوافق البشرى فى المكان، فإن الشعر يحقق اتصالهما فى الزمان. فى لقاءهما، يقرب رشدى الشعر فى حضور كاميليا، وهو شعر مترجم عن بودلير. وبوصفه مترجما، فهو من ثم يطرح التناسل بين نصوص الماضى والحاضر، الشرق والغرب. ومن جهة أخرى، يمارض رشدى دور المؤلف (إبراهيم عبدالمجيد)، بوصفه مرسلًا ومستقبلا. وفى تداخل أدوارهما تتناسل الوقائع السردية والمجربيات الحالية فى واقع القارئ. فرشدى يقوم بدور الشاعر والمعاشر. والدور الطليعى للشاعر الحدائى يتصور المؤلف بوصفه رسولا: فهو الرسل وكانت كاميليا ترى فيه:

تاريخاً تراكمياً، فإن الفضاء المفتوح يطرح أفقاً بديلاً لمعيشة التجربة. والفضاء المفتوح عادة ما يوجد في المناطق التي لم يصلها العمران بعد؛ أي مناطق ما قبل التحديث. ذلك الفضاء يتيح فرصة الابتعاد عن المجتمعات العمرانية في الحضر، التي تمثل منظومة مغلقة. فالفضاء المفتوح يتجاوز الحدود، وتتمتع فيه الذات من التخوم المغلقة. ولكن ذاك لا يعطى الفضاء المفتوح أولوية على غيره من الأمكنة. فالمناطق العمرانية والتي لم يصلها العمران بشكلان كلياً لا يتجزأ. فالرحيل عن المدينة شرط من شروط العودة، والفضاء على اختلافه يمنح أفقاً جديداً من التجربة. فالوجود في الفضاء المفتوح ينشط الإدراك حيث يكون المرء متروكاً لغفوة التصرف، دون اتباع نسق اجتماعي يقيده. والتصرف الغفوي وليد اللحظة، وينتهي بانتهائها، فهو يجسد استنفاد اللحظة؛ فكل مولد جديد يعلن عن انتهاء. وفي رحلتها، يتلو رثدى على كاميليا قصيدة بودلير «الساعة»، التي تجسد مرور الوقت، وكأن الدقيقة حينما تبدأ، تنبئ عن نهايتها. فالساعة التي تسجل الوقت تشير إلى الإنجاز والإخفاق في آن، فهي تنبه إلى أوان العودة للمدينة، أي أنها تنبئ عن إرجاء الرغبة.

وتختلف التجربة المعيشة في المحيط البيئي عن الحدث التاريخي، في أنها متصلة بالواقع التاريخي وتجاوزه إلى المستوى الأسطوري. فالحدث الموهوم بالزمن قد يكتسب دلالات تتجاوز الزمن. فرحلة المحمودية تعد تجربة حية، ولكنها تتجاوز الآن في تناس بعض تفاصيلها مع الأساطير المصرية القديمة. ففي رحلة العودة، يصطدم جوال به سيدة مقتولة غرقاً بقارب الحبيبين. والجنة الطافية تعارض أسطورة أوزوريس الذي تقطعت أوصاله وقذف به في نهر النيل، حيث تتبعته إيزيس على امتداد النهر لجمع أشلائه لتعيد الحياة إلى أرض مصر. والتفسير الذي تمودنه لهذه الأسطورة يرمي إلى إبراز أهمية الموت في سبيل تجدد الحياة. ففي موت أوزوريس إحياء للخصوبة. أما في قتل النساء غرقاً، ما يوحي بالجذب، خاصة حينما يكون الدافع للقتل هو خروج المرأة عن الأنساق الجمعية. وفي واقعة رثدى وكاميليا يتقابل الموت والحياة. والتناس بين جوال الغريقة والأسطورة المصرية قد يبين تلازم الكبح والإرضاء، فلا يوجد فصل هنا بين الأضداد مثلما في

السيد الذي صنعتها الآلهة، ولم تدر أنه سيكون عاصياً يفكر دائماً أن يلعب دورها، وسيكون هذا أيضاً سر عذابه السرمدي. (الإسكندرية، ٢٣٦).

وبوصفه عاشقاً، يفقد رثدى مشاركاً في الحدث؛ أي مسائراً للحدث وليس مسيراً له.

هذا الدور المزدوج الذي يقوم به، ليجمع بين المؤلف/المشارك، والحدثي/الرومانسي، لا يعبر عن تناقض داخلي، بل تتألف الثنائيات حينما يشارك في الحدث، مثل المنشد المشارك في الموالم الشعبي بوصفه حافظاً ومرجلاً في آن. ففي رحلة العودة على مياه المحمودية، ينضم رثدى إلى منشدى الموالم على المراكب المجاورة. وعلى مستوى آخر، فالمواويل التي ترتجل بالعامية تعارض القصائد الفرنسية المترجمة؛ وبذلك تدلل على التشابه في الاختلاف. والإبداع التابع من يبعثه يطرح سبلاً جديدة للتحديث لا تعتمد على الحداثة الأوروبية، وتنقل رثدى بين دور الشاعر الحدثي المتفرد والمنشد المشارك في الارتجال، يجسد التفاعل بين المعاناة الذاتية والفرح الجماعي، بوصفهما مراحل نمو تقتضي الابتعاد للعودة؛ ففي الابتعاد محاولة لاكتشاف الذات الفردية، تليها العودة وهي مرحلة من مراحل اكتشاف الذات الجمعية، وترجمة الشعر الآخر هي إحدى خطوات الابتعاد؛ فهي خطوة في سبيل ترجمة الذات المختربة. فلا يتصل الفرد اتصالاً حقيقياً بجماعته دون تعرف الآخر. ومن ثم، فانضمام رثدى لمرجلى المواويل يعلن عن هذه المشاركة الجمعية، فتأني المواويل وكأنها أنشودة نهب اليمن والبركات. فرحلة المحمودية تجسيد سردي لعملية التألف بين الفرد والبيئة بمنصرتها الظاهرية والجماعية؛ أي بالمحيط الطبيعي والإنساني. هذا التألف البيئي في المكان يحقق «واقعا يتعد عن الذاتية»، يتسنى فيه «ملازمة القدسي» (٢٧). أما الشعر، فتتناص فيه أزمنة الماضي والحاضر، مما يجسد الزمن الأبدى.

ومن ثم، فالخيط البيئي بمنصره الظاهرية لا تقتصر وظيفته على إمداد السرد بخلفية وصفية، بل يشارك في الفعل التاريخي بتضفير العناصر الزمنية والمكانية؛ أي زمكته الحدث. فبينما تجسد مدينة الإسكندرية بطابعها الحضري

من الأثيرى، وهو أفق يتلاشى فيه الفصل بين الأنا والآخر، سواء كان الآخر فرداً أو جماعة. فالتلاقى مع الآخر الفردى، يكتمل بالتلاقى الجمعى. وفى اختيار كاميليا التعامل مع الجماعة محاولة لبناء المستقبل باستعادة فاعلية القدرات الكامنة فى الموروث الثقافى، الذى يتلاشى فيه الفصل بين الفردى والجمعى. والموروث لا يقتصر على النصوص المكتوبة، بل يشير إلى الرصيد المختزن فى اللاوعى الجمعى، وهو أحد بواعث استجلاء الحقيقة. وإن كان يصعب علينا فهم كيفية بلوغ المعرفة، مثلما من العسير بلوغ سر ماهر مقدس؛ فذلك لأنهما سعى مشترك بين الوعى واللاوعى، أى العقل والإلهام.

فبلوغ المعرفة الكلية يتطلب منهجاً مغايراً للمعرفة المنجزة التى تفرضها المؤسسات الاجتماعية بوصفها معرفة مطلقة، حيث ترجع بعض المؤسسات المعرفة للعقل وحده، بينما ترجمها مؤسسات أخرى للوحى. أما اختيار كاميليا فهو يتحدى الصورة التقليدية للمرأة الخائفة، والصورة الغربية للمرأة المعاصرة. فتختار كاميليا من القيود الاجتماعية إعادة توظيف التراث الثقافى الذى يعد مشاركة الفرد فى الدائرة الجمعية بوصفه هدفاً أساسياً لتحقيق الفردى. فالاختيار الفردى لكاملية يتشكل بتضافر مساهما والمصلحة الجمعية. ومن ثم، يصعب الفصل بين الفردى والجمعى بوصفهما تقيضين. فحرية الاختيار تمنى هنا استشفاف كيفية تألف الذات والجماعة، ومن ثم يتلازم الجبر والاختيار. فاختيار كاميليا لم يكن هروباً من رشى، بل هو التقاء به، تحول من مستواه الفردى إلى المستوى الجمعى.

أما رشى، فاستهل حواره مع الجماعة بكتابة الشعر. وعلاقته بكاملية تجسد تجاور النظم المعرفية حيث تتساوى وظيفة الشاعر والقائم بالعمل الاجتماعى. كما تجسد علاقتهما أيضاً، العلاقة المتوترة بين الوافد والموروث. فالوافد، إذن، لا يمثل بالضرورة قوى السلطة، والموروث لا يعنى بالضرورة عنصر المقاومة الذى يقف حائلاً دون التغيير. فالموروث وإن اقترح بمفهوم الجبر لا يقف حائلاً أمام الاختيار، فالعلاقة بينهما تبادلية، وفصلهما يأتى ذريعة لفرض أحد النظم المعرفية وإلغاء الآخر. أما اختيار رشى فهو يطرح

الأسطورة. ولكن فى تلازم الأضداد - الحب والموت، اللقاء والفرق - ما ينفى فكرة البدايات والنهايات، ليستبدل بها مفهوم التحركات. فقراءة النص هى قراءة تتحرك بين أزمنة متباعدة، مما يحرك قراءات جديدة لها. فرحلة المحمودة فى سياقها البيئى تعد تجربة كلية، تتضافر فيها العناصر الظاهرة والبشرية، المادية والأثيرية، أى تتلازم العناصر التى كانت تعد متناقضة الخواص. إضافة إلى ذلك، فعلاقة رشى وكاملية تشكلها رغبة تولد الإرجاء، وفى إرجاء الرغبة ما يوضح العلاقة بين الذاتى والمجرد من الذاتية.

وعلاوة على معارضة مروية رشى وكاملية للأسطورة، فهى تعارض الرومانسيات التقليدية أيضاً. فحينما يكتشف أهل كاميليا قصة حبها يمدونها إلى صعيد مصر للتفريق بينهما. فيفتنى رشى آثارها على امتداد النهر، متجها صوب الجنوب، أى عكس الاتجاه الذى اتخذته إيزيس فى رحلة البحث عن أوزيريس. ومن جهة أخرى، فالرومانسيات عادة ما تخلق ثنائيات متغايرة، تتولد عنها مفاضلات تؤدى إما إلى نهايات سعيدة أو أليمة. فالأساسة تنشأ عن الإخفاق الذاتى، حيث تعمل الذات بوصفها قوة مضادة لنسق بهيى أو جمعى. ومن وجهة أخرى، فالنهايات السعيدة تعنى الارتباط الذى يتأسس على إلغاء الآخر، بدلاً من احتوائه أما مروية رشى وكاملية فتشرع فى طريق آخر.

تختار كاميليا مسلك الرهينة، بينما يستجيب رشى لنداء الشعر. ولم يكن اختيارهما على سبيل انتقاء الذات، بل هو محاولة لتأكيدهما عبر التحقيق الجمعى. ففى اختيارهما لم يعتمدا على مفاضلة الكل على الجزء، وهما لا يسميان إلى تحقيق هدف أحادى. تلتى النهاية هنا وقد أدمجت الجبر بالاختيار. فاختيار كاميليا حياة الرهينة فيه عزوف عن الرغبة الجسدية. ولكن به تأكيداً للجسد؛ الجسد بوصفه أداة للتواصل مع الجماعة وليس مدعاة للانفصال عنها. كما تعدد وسائل الجسد التى تحقق هذا التواصل. فالجسد أداة للولوج إلى العالم الأثيرى عبر علاقة تبادلية تبنى على الأخذ والعطاء، سواء على مستوى فردى محدود، أو مستوى جمعى أرحب. وبالعلاقة الحب التى ربطت بين رشى وكاملية، مجاوزة جميع الحدود ونسق المؤسسات كافة، اقترب العاشقان

الثقافية. أما مواجهة الذات في مرآة البيعة/ المتجاوز، فليس فيه استدلال على نص أول. فإدراك المجاوز يؤرخ لحظة البدء في الحاضر، أو ما أطلق عليه جون فرانسوا ليوتار «الرؤية الوثنية»^(٢٨)، بمعنى أنها تسبق مرحلة تقنين الرؤية وفقا لأنساق المؤسسة، وهي رؤية تؤكد انعدام الراوى، الأول. فالبداهات مرهونة بالحاضر، والحضور هو لحظة لإدراك المتناهي واللامتناهي - أى إدراك لا محدودة الوعي - لحظة تجرد الفرد وتجرد الصحراء.

والنزوح إلى الصحراء به تواز وتعارض مع الخروج إلى المدينة. فعلامات المكان في السرد تشير إلى التباين بين المدينة وتاريخها التراكمي، وفضاء المحيط البيئي من حيث هو نقطة بدء متجددة. فالحوارية السردية بين الأمكنة لا تسعى إلى لرساء المجاورة المتوترة بين القديم والحديث/ البكر. فالحوارية السردية تستخدم باعتبارها آلية تفصح عن صدمة التحديث التي اجتاحت المدينة وضرورة النزوح عنها، بعيدا عن العمران، لإدراك الذات في مواجهة المجاوز، فيبدو الفرد جزءا من اللامتناهي.

والعلاقة الحوارية بين الريف والحضر تعزز التجربة في شكلها التكاملي، فكل مرفأ يمنع أفقا مغايرا للتجربة. فالمدينة تتيح مجالا أوسع للتعاملات. وحينما اضطر محمد الدين للخروج من بلدته والنزوح إلى الإسكندرية، هيأ له ذلك إقامة علاقات جديدة. وبينما اقتضت علاقاته في بلدته على الجماعة التي تربط بها برباط الدم والعقيدة، تتيح له الإسكندرية إقامة علاقات أوثق مع أفراد وجماعات لا يشاركونه الدم أو العقيدة، بل إنهم يشكلون معا نضامنا ملموسا في سائر أوجه الحياة. والنزوح من مكان إلى آخر لا يكون بفعل اختيارات قائمة على المفاضلة بين ثنائيات، بل يؤكد ضرورة الخروج من أجل العودة. وسواء كان هذا الخروج اختياريا أو جبريا، فهو ينطوي على مرحلة انتقال من النطاق الفردي بمحدوديته إلى المصلحة الجمعية، أو التجربة في شكلها التكاملي. فالخروج الأول لمجد الدين كان بدافع وقف قضية ثار عائلية، فالاختيار هنا كان يهدف إلى استقرار جماعته. أما الخروج الثاني للصحراء فكان أداءا لمطالبات

بديلا آخر لا تموقعه الثنائيات التي تقيم فجوات بين ذوى الثقافة المكتوبة والشفاهية. فالترابط الذي أقامه رشدى مع المنشدين الشمعيين على «الفالوكة»، يحدد تحقيق إنجاز أدبي تستجيب له الجماعة، حتى لا يكون محض تعبير عن المانة الشخصية. وينجح رشدى في رآب الصدع بين الثقافتين، الكتابية والشفاهية، الذي فشلت الحركات الثقافية الأخرى في رآبه. فقد أخفقت الحداثة الوافدة ومعكوسها في التعامل مع التناقضات الكامنة في الحاضر. والسؤال القائم الذى لم طرحه تلك الحركات هو سؤال الحاضر يتناقضاته، والاستجابة إليه تكون بضمير الجمع وليس بضمير المتكلم.

فمواجهة الحاضر تستدعى مواجهة الذات باعتبارها كيانا فاعلا تتحدد قيمة فعله بإسهامه في تحقيق مصلحة الجماعة. والقائم بالعمل الاجتماعى، أو الشاعر يمارس عملا جماعيا لا يكسب ممارسه امتيازات. فالشاعر يقيم علاقة بين ذاتيته وجماعته، على عكس أنصار الحداثة الوافدة والمعكوسة الذين أسسوا لثقافة متعالية. فالبدل الذى يطرحه رشدى هو نظم الشعر الذى يربط بـحاضر جماعته، لتتصل التجربة الذاتية بالجمعية، والفن بالحياة. والسياق المزدوج الذى يتولد عنه تنافس بين نصوص عدة، يكشف التناقضات الكامنة في الحاضر، بل يساعدنا على تقبل الدور المزدوج للمؤلف بوصفه منتجا، ومتضمنا فى عملية الإنتاج.

فالصوت الرئيسى هنا هو صوت الجماعة، فهي كيان فاعل، بل تستد إليها البطولة فى المروية الرئيسية الثالثة. والحضور الجمعى موجود فى مواقع عدة، سواء على الشواطئ، أو المقاهى، أو الموالد. ويتجلى حضورها الفاعل خاصة أثناء العمل المشترك، مثلما فى نشاط عمال السكك الحديدية. فميشقة العمل يصلون إلى اللحظة الأثرية، لحظة تتولد عن الواقع المادى وتتجاوز، دون التماسى عنه. والتجربة الأثرية تشير إلى أن المحيط البيئى بغضائه المتناهي قد يكون أداة تتيح توحيد الفرد باللامتناهي، مما يلجئ ثنائية الأرض والسماء، وفصل طاقة الفرد عن مصادر البيعة. والحوار مع البيئة يتناقض والتوجهات الأصولية الساعية إلى البحث عن الجذور، فى محاولتها الاعتماد على نص أول يمثل توجهاتها

وظيفته، وهى استجابة لمطالبات الجماعة، وإن كانت من فصيلة أخرى. والحياة فى المدينة تتطلب عملية مشاققة حضرية، بينما تمنح الصحراء فضاء رحبا يتيح مواجهة الذات. فالفراغ يوفر منظورا مغايرا لمناخية الأنساق الاجتماعية عن بعد، والرؤية عن بعد تلمح الاختلاف بوصفه متضمنا فى دلالة النسق.

ففى الصحراء يجتمع مجد الدين وزميله دميان ولا يعوقهما الاختلاف العقائدى عن توليد صداقتهما. ففى البرية يتشاركان فى مواسم الصوم ويحتفلان بالأعياد معا. والاختلاف العقائدى، فى هذه الحالة، يضاعف فرص المشاركة. بل إن هذا الاختلاف يشير تساؤلات ثقافية أعمق من ذلك. فدميان وهو مسيحي الديانة يقع فى حب بركة، وهى بدوية مسلحة. وهى تظهر له من فراغ، وتختفى فى البرية مثل الملائكة. وفى التراث تظهر الملائكة لتدعيم الالتزام بالمقيدة. فالدال هنا - أى الملاك - قد أحيل إلى نقيضه، فهو لا يدعم الاختلاف بل يذهب التباينات التى أسستها المؤسسات العقائدية للتفريق بين البشر. فتتوازى وظيفة بركة ووظيفة كاميليا، فهى تلهم دميان كيفية تفسير الموروث الثقافى عبر الاستجلاء الذاتى. وقصة دميان وبركة هى صورة معكوسة لقصة رشدى وكاميليا، حيث يتصل دميان بالأثيرى عبر بركة، فالآخر هنا يتجلى بوصفه متحما للذات.

إن المواجهة الثقافية فى الصحراء لها وقع مغاير عن المدينة، ففى المدينة يكون تعرف الاختلاف بالاصطدام بالطرز المعمارية الدخيلة، والنظم الصناعية والتكنولوجية التى تؤكد الفروق. أما فى الصحراء، فيتبين لدميان أن الاختلاف العقائدى يبعده عن ماهو متحم له. وتأتى معاناته نتيجة للتذبذب بين منهجين من مناهج المعرفة: المنهج التابع للمؤسسة، والآخر السابق للمؤسسة. وتتجلى معاناته فى ظهور القديس مارجرجس له. فالدال الذى كان يمدد بالسلوان، يبدو الآن وكأنه يحترق. فالرؤية التى كانت تبعث الاطمئنان صارت دالا على القلق، مثلما فى حالة رشدى وكاميليا، وقصة الحب بين دميان وبركة لا تخلق ثنائية بين الخاص والعام، بل إن الرغبة المرجأة تدعم السياق الاجتماعى.

فالافتراق عن بركة تعرضه لدميان صداقة مجد الدين، فالتماضى المشترك فى الصحراء صار طقسا يشاركهما الأفراح والأحزان، السعى والامتناع. وتغلو الحياة اليومية تجربة موحية تحول الوجود الدنيوى إلى تجربة أثيرية. ويتجلى ذلك فى هروبهما الأخير من القنفل المتهمرة فى الصحراء. والمؤازرة المعنوية التى تجمعهما تتجسد أثناء العدو، كطائر يحملهما على جناحه.

ومن ثم، فمجد الدين ودميان يؤلفان ذاتية بوسعها التفرع فى سياق اجتماعى أرحب. فهى تندمج مع جماعة من جنسيات متعددة، لتخلق محورا نموذجيا لجماعة مجاوزة للقوميات. فيجمعهما صوت الأذان بجماعة من جنود المستعمرات المسخرين للمشاركة فى الحرب، فيتألفون على الرغم من صعوبة تواصلهم اللغوى. واللقاء الجمعى للجنود والعمال يتعارض بروح الاستهانة التى اتسمت بها معاملة القواد للجنود فى الصحراء. ويؤتهم مجد الدين للصلاة، محققا ما أخفق أخوه فى تحقيقه باستخدام العنف. وهو بذلك يعارض فكرة البطل الشمسى، ويطرح بطلا بديلا، اتمناه مجاوز للقوميات. ويتجسد هذا الرباط المجاوز للقوميات فى مزاولتهم طقوس الصلاة، وهو يتصدى للروح التنافسية التى يتميز بها القادة المسكرين والصحراء الممتدة قد تكون ساحة لاستغلال الآخر، أو فضاء يبنيا يتولد فى ثقافة مجاوزة للقوميات.

إن الصحراء فضاء مزدوج الدلالة، فهى تولد القهر والانفراج. كما أتاح الصحراء الحياة للبعض والموت للبعض الآخر؛ عاش مجد الدين، بينما احترق دميان فى رحلة العودة. ومثلما كانت صورة مارجرجس تتجلى لدميان فى أزمناته، فتعقبه السكينة، تجلت لمجد الدين عربة القطار التى احتترق بدميان فى صورة مارجرجس. والقديس يؤمى هنا إلى الوميض الذى ألهم مجد الدين بدوره، ويظهره أدرك الشيخ الآخر الكامن داخله. وتتعدد دلالات القديس لتغدو دلالة مجاوزة للثقافات، وإن كانت سابقا تشير إلى العلاقة التكافلية بين السكينة / القلق، فهى تشير لاحقا إلى الازدواجية بين القفد / الاستعادة. وتمتد تجربة مجد الدين الأثيرية لتتجلى بوصفها حقيقة جمعية فى صورة الإسكندرية

وسردية (الإسكندرية) تزخر بالمواقف التي توضح التباين بين التقدم الصناعي والتدهيب الحضاري. لقد أدخل التحديث الوافد على مجتمع لم يتحول للصناعة، بعد، أسلحة عسكرية وأنظمة متقدمة في التكنولوجيا والاتصالات. فالتغيير الوحيد هو في مجال السرعة؛ إذ صارت السرعة علامة على التقدم. وقد ولد مفهوم السرعة الروح التنافسية؛ فالأسرع يزدد ربحه، ورأسماله، مما أفضى إلى ظهور المشروعات الاستعمارية. لقد استغلّت مسرودة التقدم أربعة إغصاع الخاضعين للسلطة. وترتب على فرض النظم المعرفية الغربية، دون استيعابها، صدمة ثقافية ولربها اجتماحي، نشأ عنه تراتب اجتماحي جديد، وإهمال للمهارات التقليدية واستبدال التكنولوجيا المتقدمة بها. وفي عدم إقناع الصناعات الجديدة ما يبرر عن رفض النظم المعرفية المفروضة. واندلاع الحرب العالمية الثانية إنما يكنى عن الفوضى الناشئة عن أساليب القسر والقهر، حيث قامت جهنم على الأرض، بدلا من النعيم المرتقب، وفقا لمزاعم التحديث.

لقد كان للحرب أصداء على المستوى المحلي، تتمثل في التضارب بين المصلحة العامة والخاصة، وصعود الروح التنافسية، وقراءة النظم الاجتماعية السائدة قبل دخول عصر الصناعة تعد أمرا لازما عند صياغة خطاب بديل للحداثة الوافدة. وستوفر تلك القراءة بدائل للخطاب التمييزي الذي يفصل بين القديم والحديث، الذات والآخر. وما توفره سردية (الإسكندرية) هو معارضة للقراءة التاريخية، يتجلى فيها مفهوم الآخر بوصفه نتاجا لأزمة الانتقال. ومن ثم فهي قراءة بديلة للتاريخ الذي يعتبر الآخر حقيقة مطلقة، كما أنها تدحض النعرة القومية بمفهومها الضيق الذي ينفي الآخر. إلا أن قراءة الماضي في تكثره وفي تناصه مع الحاضر لا يعنى قراءة تنفى التاريخ، بل هي قراءة تسعى إلى الرؤية عن بعد؛ فبقراءة الماضي في تعدده، تنضح رؤية الراهن. فالتجسيد السردى يعتمد على قراءة مزدوجة للتاريخ، تستعيد الماضي لتعميق استيعاب الحاضر. هذا الوعي التاريخي قد يطرح بدائل للأزمة الراهنة الناتجة عن أزمة التحديث.

لم تعد الثورات هي الأسلوب الأروحد للتغيير، فالتغيير لا يأتي بالقطعية. فالثورات قد ترد إلى أشكال جديدة من

التي تتجلى في نهاية المروية بوصفها مدينة من فضة تسرى فيها عروق من ذهب. ذلك التجلى قد يلهم القارئ بكيفية الاحتفاء بالآخر، بالرغم من اختلافه، وكيفية قراءة التناص بين الأزمنة والأمكنة المتغايرة، فتخلو الإسكندرية تجسيدا سرديا للأصوات كافة، مجتمعة.

وفي السرد تتجسد حوارية الأفراد والمحيط البيئي عبر الممارسات اليومية التي تتجلى فيها العلاقة الجدلية بين العقلاني والحسي، حيث تتعرف الذوات - بصفتها الفردية أو الجمعية - الخفى عبر عادات الحياة. والتجربة المعيشة لا تقتصر على الممارسات اليومية بل تمتد لتشمل فعل القراءة. ومثلما يصعب فصل الموقف المعيش عن المحيط الثقافي، يصعب فصل النص عن واقع القارئ الراهن. فهناك تناص بين الحياة والنصوص، حياة اليوم والأمس، النص الشفاهي والمكتوب. وهذا التناص يقوض أسطورة تفوق زمن على آخر، فالقديم والحداثة يتجاوزان، وفي استبعاد أحدهما أو إلغاء أحد النظم المعرفية تفتقد المعرفة البشرية أحد أركانها. فالمرء لا يتحرر من المجهود سوى بتعرفه الأفق الأثيري في الحياة. وتمتلك الجماعات البشرية كافة القدرة على ذلك مهما تفاوتت ثقافاتهما. ويتنافى ذلك النظام المعرفي الذي يدمج العقل بالحس مع الأنظمة المعرفية التي تعلّمها توجّهات المؤسسة؛ إذ دأبت تلك الأنظمة على القراءة الخطية للتاريخ لتشكل سير الحياة وفقا لمسوداتها، كما ارتدت المحاولات الثورية إلى نقيضها بعد تمكنها من السلطة.

أما في سردية (الإسكندرية) فتجاوز الواقع التاريخي الذي يعاني من صدمة التحديث لا يتحقق سوى بقفزة تتجاوز القراءة التاريخية التي تنتهج التعقب التاريخي للوصول إلى لحظة الحضور الراهنة. وتتحقق تلك القفزة لا بالانقطاع عن الماضي، ولا بالارتداد إليه، ولكن بإعادة قراءته. فالقراءة البديلة للحداثة تتطلب الوعي بما قبلها؛ والوعي التاريخي بتشكيل مفهوم الحاضر في تناصه مع الماضي. فإمكانات التغيير لا نفتقر بالضرورة بمحاكاة تجارب التحديث الوافدة، ولكنها تكمن في بناء القدرة على خوض تجربة الوعي الذاتي التي أعجزتها الحداثة، بمفاهيمها الوافدة، والحداثة المعكوسة بجمود أفكارها.

السلطة. وفي هذا الصدد يذهب ميشيل فوكو إلى أن الثورة:

تعد حدثاً لا يشكل مضمونه أهمية كبرى في حد ذاته، قدر ما يشهد لإمكانية الحدوث الدائمة، أي ما يستحيل إغفاله. فإمكانية الثورة هي ضمان لاستمرارية التقدم في التاريخ
(المجلد ٢٩)

فالتحدث الثوري ليس الأسلوب الأوحى للتغيير والأجدر هو استشفاف إمكانات الشعور بقراءة السياقات المتناصرة للتبصر بالاحتمالات المتعددة للتغيير. وتعد هذه القراءة استراتيجية مضادة تطرح خطاباً حوارياً يتجاوز الثنائيات المتضادة التي صيغت للتفرقة بين الثقافات، أو لإسقاط تعريفات ثقافية لتحديد بحقب تاريخية دون غيرها. تلك التقسيمات قد أقامتها الحداثة الوافدة أو المعكوسة، وذلك ضمن خطاب التقدم المطروح، مما نتج عنه قراءة الظواهر وفقاً لرؤى مسبقة، تؤدي إلى تجريد الأمور. وقد تمرت مزاعمهم التي تفتت بالخلاص جراء حرب مدمرة تجسد شرعية تنافسية.

وقراءة التاريخ في تناصه تتصدى لتلك القراءات الخطية، كما تشرى الإمكانات الإبداعية التي أضعفتها الحداثة الوافدة والمعكوسة. فقراءة الثقافة السالفة لمصر التصنيع فيه إعادة لاكتشاف شرعية المساواة. فثقافة ما قبل التصنيع تتعامل مع الآخر بوصفه مشاركاً في طقوس العمل الجماعي اليومي. فالخطاب المؤسس على التعاون لا المنافسة يعمل على دمج الآخر، وليس إخضاعه. فقد تأسس الخطاب الحوارى بفعل الممارسات الجماعية، التي تتناهي ومبدأ التمييز، ويتم التواصل فيها على مبدأ المساواة. ومثل هذه الجماعة تجتهد التخاطب فيما بينها دون إقامة ترتيبات بين الشاعر والعام. ولحظة التواصل هي بمثابة اللحظة الأثيرية، والتي تذيب الفروق بين الخاص والعام، ولا تنحصر فيها المعرفة في فئة دون أخرى. فالوصول إلى المعرفة ممارسة جماعية، ممارسة دينوية يقترب فيها البشر من السر المقدس. وكلما أعيدت قراءة ثقافة ما قبل التصنيع، ساعد ذلك على الوصول إلى

معرفة تعضد أواصر الجماعة، حيث تقرّبها من ماضيها المتربس في لا وعيها. وفعل القراءة، بوصفه إحدى الممارسات اليومية، يكون له دور في اختراق ثنائيات هذا التاريخ لتعرف الأوجه الأخرى الكامنة فيه، فقراءة الناص تحمل على تفصيل النصوص المهمة والأزمة المنسية. ويندرج المؤلف والقارئ في فعل القراءة/ الكتابة، وهي عملية شبيهة بالشخاطر الذي يؤدي بهما إلى نوع من «التنوير الديني»^(٣٠)، كما يذهب للترينهامين. تلك القراءة/ الكتابة تقض الاشتباك القائم بين أنصار الحداثة الزاعمين بأحقية المؤلف المطلقة على النص، وأنصار ما بعد الحداثة الذين يؤكدون انفصال النص عن المؤلف، أي موت المؤلف. فذاتية المؤلف، هنا، تنطلق من سياق اجتماعي، مما يربطها بالموقع المتعالي الذي تمكّله المؤلف الحديث.

فالصوت الحوارى الذي يتخلل (الإسكندرية) يتحدى فردية صوت المؤلف؛ إذ يصعب تمييز صوت المؤلف عن الأصوات الأخرى في تكثرها. قراءة الناص تقسم علاقة حوارية بوسعها استيعاب الظواهر المتناقضة في الماضي والحاضر. ومن ثم، فهي قراءة تنتج تغييراً اجتماعياً يتعدى الحدود الزمنية والمكانية؛ ذلك لإعادة هيكلة الموضوع الثقافي في الخطاب المعالي.

تغدو (الإسكندرية) ذاتية جمعية بوسعها أن تكفل علاقات منتجة على الصعيد الاجتماعي. فزادنا يتساءل عن كيفية إقامة خطاب حوارى قادر على التناول مع زاهن تعدد ثقافته. وهو ليس تساؤلاً متروكاً دون إجابة يسمى إليها، بل هو سؤال يتوجه نحو المطلقات المتعلقة ببعض الموضوعات. فالسؤال يقيم تياراً مضاداً لمسردات الحداثة ومعكوسها. وهي مسردات يكمن الغرض منها في تأكيد مواقفها المتعالية المتباعدة عن الزاهن المعيش، ففي القراءة البديلة للحداثة ومعكوسها مطالعة لمنظور تتغير آفاقه؛ مطالعة تستوعب الزاهن بتناقضاته تمهيداً لتسويتها. وعلى هذا النحو، تغدو المعرفة نوعاً من الممارسة السياسية؛ إذ هي علاقة ببادلية تتعدى خطاب الاختلاف.

هوامش:

(٩) طبعت في القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٦، ظهرت لها ترجمة إلى اللغة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨. فيما يلي سوف أشير إلى العنوان بـ الإسكندرية، وذلك للاختصار.

(١٠) عن مفهوم الثقافة ومفهوم الأمة استحدثت بكتابتها:

Homi Bhabha (Ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990

The Dialogic Imagination Ed. Michael Holquist. Trans. (١١) Caryl Emerson & M. Holquist Austin Texas Up, 1981.

A poetics Of Postmodernism. New York: Routledge, (١٢) 1988: "Historiographic Metafiction: Parody and The Intertextuality Of History", *Intertextuality & Contemporary American Fiction* Eds. Patrick O'Donnell & Robert Con Davies. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1989, 3 - 32

A Poetics Of Postmodernism. 127. (١٣)

"Historiographic Metafiction". 6. (١٤)

Imagined Communities: Reflections On The Origin and Spread Of Nationalism. London: Verso, 1983, 30 (١٥)

(١٦) طرح الفاتر بنيامين ضرورة الاهتمام بالعوامل الصوفية أثناء القيام بالدراسات للادبية. ووفقاً لما قال، فالحياة اليومية تتخللها عناصر صوفية انظر،

Reflections: Essays. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

(١٧) موقف المؤلف المزوج يستحضر إلى ذهني تصور الفاتر بنيامين عن الملوخ بوصفه رسولاً للتاريخ. فالملوخ يؤلف بين القديم والحديث، وهو الرسول الذي يطرح جدلية الدمار الذي يتولد عنه الخلاص. انظر:

Illuminations. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken books 1968 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel". Trans. Werner Dann Lauser. On *Walter Benjamin*. Ed. Gary Smith Cambridge: MITT, 1988, 51 - 89.

(١٨) يتناول بنيامين أيضاً فعل القراءة بوصفه إحدى مظاهر التخاطر.

Reflections, 189.

(١٩) يعد بنيامين من أول المفكرين الذين أشاروا إلى احتمال تحول مفهوم التصنيع إلى مفهوم غيبي في حالة الإيمان التام بـ التقدم بوصفه فعلاً مطلقاً انظر:

Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* New York: Syracuse Up, 1982 (١١)

انظر أيضاً:

Sabry Hafez, *The Genesis Of Arabic Narrative Discourse: A Study in The Sociology Of Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books, 1993.

(٢٢) انظر جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٤.

(٢٣) ولقاء للمفكرين، ظهر هذا الانقسام بين الجيلين والتقدم في الغرب أيضاً. انظر:

Michél Foucault *Language, Counter - Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard & Sherry Simon New York: Cornell Up 1977.

(٢٤) عن تشكل مفهوم الأمة، انظر:

Partha Chatterjee *The Nation and its Fragments: Colonial Postcolonial Histories* New Jersey: Princeton UP, 1993, and

(٥٤) عن تأثير الرواية الغربية التي سادت في القرن التاسع عشر على الرواية المصرية، انظر:

Samia Mehrez, *Egyptian Writers Between History and Fiction*. Cairo: American Up 1994.

(٦٤) عن المفكرين والسلطة، انظر:

Foucault: *Intellectuals and Power*, 205 - 17

(٧٤) لاحظ بعض نقاد الرواية في مصر أن معظم الروائيين الأوائل كانوا من مالكي الأراضي، وهذا اختلاف رئيسي بينهم وبين الكتاب الغربيين في القرن التاسع عشر، الذين كان معظمهم ينتمي إلى الطبقة البرجوازية. انظر: محمود أسن العالم، أربعمائة عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٩٤. انظر أيضاً:

Ali B. Jad, *Form and Technique in The Egyptian Novel*. London: St Anthony's College, Oxford, 1983, 16 - 18.

(٨٤) ولد إبراهيم عيلالجيد في كرموز عام ١٩٤٣، له عدة روايات وقصص قصيرة، حصل على «جائزة نجيب محفوظ» في الرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٦، عن روايته «البيلة الأخرى»، التي تم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية. ترجمت أعماله الأخرى إلى عدة لغات.

(٢٤) يقع تمثال محمد علي في ميدان التشبية وهو من أهم ميادين الإسكندرية ومحمد علي هو مؤسس الأسرة المالكة بمصر، وتختلف الآراء حول إسهامه في تاريخ مصر الحديث.

The Sacred, Visions Of Excess: Selected Writings, 1927- (٢٥)
1939. Ed & Trans Allan Stockl Minneapolis: Minnesota Up,
1985, 224.

Bataille, 240 (٢٦)

Bataille, 240 (٢٧)

Instructions Pariennes. Paris: Galilée, 1977, (٢٨)
20 Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 11

Language, Counter-Memory, Practice, 146. (٢٩)

Reflections, 192, Scholem "Walter Benjamin (٣٠)
and His Angel", 79.

Susan Buck Morss. **The Dialectics Of Seeing.** Cambridge:
MITT Press, 1991, 253 - 55.

(٢٠) يذكر المؤلف مصادره في التنويه الملحق بأسعر الرواية.

(٢١) في الخطاب الحضوري، بين باخثين العلاقة بين الجماعة الرقبة والبيئة. فهو يلحظ إلى أن العناصر الزراعي بعد متجا ومستهلكا في آن. ففي إنتاجه، تتفاعل السماء والأرض، الشمس والمطر. كما تربط اختلافاته بالمواسم الزراعية. فالجماعة نشاط جمعي. فيحدد وجود الفرد بعلاقته بالجماعة، ونشاطها الجمعي. والاتصال المباشر بين العمل الجماعي والأرض، والزراعة، يمهّد لتحقيق الرقبة، أي وحدة الزمان والمكان. انظر ص ٢٠٦ - ٢٢٦.

(٢٢) باخثين ٢٠٦.

(٢٣) باخثين، ٢١٢.



آفاق نقدية

محمود طاهر لاشين

نظرة جديدة

عادل سليمان جمال*

الأجيال التي تلتها، يعروها بعض القصور في الشكل والمضمون. وبالرغم من التسليم بهذا، فأنا متردد أشد التردد في قبول مطلق هذه الأحكام لسببين:

الأول: لا يعني كون محمود طاهر لاشين عضواً في «المدرسة الحديثة» أن يكون إنتاجه مثل سائر إنتاج أعضائها في الضعف والقوة؛ فذلك ليس لازماً. فلا ريب أنه يشارك أعضاء المدرسة في متحاهم وأهدافهم، ولكن قدرات كل كاتب مختلفة، وما يقصر عنه أحدهم يقوى عليه الآخر. وليس هذا يدعنا في «المدرسة الحديثة». فمثلاً إذا نظرنا إلى الأدب الهندوستاني مجده - كالأدب العربي الحديث في القصة والرواية والمسرح - استلهم الأدب الغربي عند نشأته. وواكبت أولى حركاته المتعثرة في هذه الفنون مثيلاتها في مصر واتخذت سبيلاً واحداً: من الترجمة إلى التقليد، ومن التعريب إلى الأصالة. وفي عام ١٩٣٦ أنشأ سجاد زاهر وملاك راج أند «حركة الكتاب القُصِّيين في الهند».

أشاد النقاد الماصرون بالدور الذي أدته «المدرسة الحديثة» في تطور القصة القصيرة في مصر، على ما في هذا الإسهام من قصور في الشكل والمضمون. فلم تتخذ القصص في أشكالها الأطر التي وصل إليها الأدب الغربي بل الأدب الروسي. أما من ناحية المضمون، فقد كانت هذه القصص «محلية» الطابع، بمعنى أنها عالجت مشاكل المجتمع المصري زمن تأليفها، دون أن ترقى بهذا المضمون فتجعله إنسانياً يصور حياة الإنسان في هذا الكون.

كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء هذه المدرسة، فقال كثيراً من عناية الدارسين الذين رأوا في نتاجه الميوب نفسها التي تسم هذه المدرسة^(١).

ولاشك أن أكثر أعمال محمود طاهر لاشين - نظراً لريادتها - إذا قورنت بمراحل النضج التي تمت على يد

* أستاذ الأدب العربي، جامعة أريزونا، الولايات المتحدة.

وكانت الدعامتان اللتان قامت عليهما هذه الحركة متشابهتين لما ارتكزت عليه «المدرسة الحديثة»: تصوير مشاكل المجتمع للفت النظر إليها من ناحية، وأن الأدب هو وسيلة قوية لإحداث تغيير في هذا المجتمع من ناحية أخرى. وبالرغم من أن سادات حمن ماتسو كان من أبرز أعضاء «الكتاب التقدميين» فإنه لم يشارك أعضاء هذه الحركة نظرهم بحذافيرها، فقد انفراد عنهم بإدماج قراءة فريد، فكان من نتاج ذلك أن كتب قصصا تعالج مشاكل الغريزة الجنسية^(٢١).

الثاني: اعتبر نقاد أدب لاشين أن كل ما كتبه كان قصصا قصيرة^(٢٢)، ومن ثم حكموا فيه مقاييس هذا النوع من الأدب في مجموعته: (سخرية الناي)، و(يحكي أن)، ومن هنا، كان قصور حكمهم، لأنهم بحثوا فيها عن فنية القصة القصيرة، وأغلب ما في المجموعتين ليس من القصص القصيرة في شيء. بل أغلب ما في المجموعتين إنما هو لوحات sketches. فالمجموعة الأولى (سخرية الناي) تحتوي في رئيسي على قصتين وسبع لوحات. أما المجموعة الثانية (يحكي أن) فتضم سبع قصص قصيرة وثمانى لوحات. وإذا صح ما افترضته، استقام لنا أمران مهمان: الأول أن هذه الصيغة المحلية تسود في لوحاته وليس في قصصه القصيرة، ومن ثم ما اتهم به لاشين من هذه المحلية - بدلا من النزعة الإنسانية - يكون قد جانب الصواب؛ فالصيغة المحلية عنصر أساسي في فن اللوحات. فمثلا كل لوحات الكاتب الأمريكي Washington Irving واشطن لوفنج - ما عدا لوحتين - كتبت خلال إقامته في إنجلترا، وكان كلما أتت واحدة أرسلها إلى أمريكا لتنتشر هناك، ولم يستصوب نشرها في إنجلترا حيث يقيم «لأن أكثر ما فيها لن يجذب انتباه أحد إلا القراء الأمريكيين»^(٢٣).

والأمر الثاني، لا تحتوي أكثر قصص لاشين على هذه الصيغة المحلية، بل تتسم بنزعة إنسانية، صحيح أنه يستمد الشخصيات من المجتمع المصري حيث تدور الأحداث، ولكنه يرتفع بهما فترى أن ما حدث يمكن أن يحدث في أى مكان لأى إنسان.

لم يكن لاشين ناقداً ككثير من كتاب عصره كالأخوين محمد ومحمود تيمور، والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، وأحمد خيرى. فلم يوضح لنا منهجه في كتاباته ولا الغرض منها كما فعلوا^(٢٤). ولكن في مقابلة مع مجلة «المجلة الجديدة» نرى أنه كان على وعي تام بوظيفة الأدب وأنه يفضل الواقعية بأملها وآلامها وحلوها ومرها؛ ولكن ليس شرطاً أن تستمد القصص موضوعاتها من المجتمع المصري، فحين جزء من هذا الكون، وشخصياتنا التي يجب رسمها بحق يجب أن تكون إنسانية المنزع وإن كانت مصرة المكان^(٢٥). فمسألة عالمية الأدب كانت واضحة في ذهن لاشين تماماً، بل في ذهن «المدرسة الحديثة» عامة، فقد كتب أحمد خيرى مؤسس هذه المدرسة معلقاً على دورها بقوله إن أى عمل «محلى» يموت بعد ولادته، وإن أعضاء مدرسته لم يكن هدفهم الوحيد هو التركيز على المجتمع المصري لا غير، بل كتبوا للإنسانية عامة غير مقيدون بمكان أو جنس أو زمان. وكلام أحمد خيرى فيه نظر، فقلت أظن أن ما قاله ينطبق على كل أعضاء «المدرسة الحديثة» بلا استثناء، ولكنه يصدق أكثر ما يصدق على محمود طاهر لاشين.

قلت إن النقاد درسوا مجموعتي لاشين على أنها قصص قصيرة فوجدوا أكثرها غير مكتملة الشكل، غير محكمة المضمون. وقلت أيضاً إن النقاد أخطأوا في ذلك فطبقوا قواعد القصة القصيرة على ما ليس بقصة. وقلت ثالثاً إن ما ظنوه قصصاً إنما هو لوحات وبينهما فرق بعيد من ناحية المقاييس الفنية، ومن ثم فما أصدروه من أحكام غير صحيح. وتقديم يحيى حقي للمجموعة الأولى فيه خير دليل على ما أقول:

من الظلم يا صديقى أن تحكم على محمود طاهر لاشين من مجموعة سخرية الناي وحدها، وهي أول مجموعة له، لم يكن عوده قد اشتد، ولم تكن موهبته قد نضجت.

ص: ك من مقدمة (سخرية الناي)^(٢٦).

وأريد الآن أن أنظر فيما اعتبرته لوحات وإلى أى حد نجح لاشين في رسمها وهل هي من إبداعه أم تأثر فيها بما قرأ في الآداب الغربية.

بدأ لاشين - مثل ديكنز - في نشر إنتاجه في الصحف اليومية والمجلات. ثم جمع هذه القصص واللوحات التي ظهرت بين سنة ١٩٢٤ و ١٩٢٦ وضمن أكثرها مجموعته الأولى بعنوان (سخرية الناي) التي نشرت سنة ١٩٢٦. أودع هذه المجموعة سبع لوحات وقصة واحدة، بالإضافة إلى قصة تشيكوف، وهي التي عرّبها وجعل لها إطارا مصريا كما أشرت من قبل، وطرح أربع قصص من محاولاته الأولى لرعايتها^(١٢)، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد خيرى سعيد. واحتجز أربع قصص من إنتاج هذه السنوات الثلاث وجعلها في مجموعته الثانية (يحكى أن) التي نشرت سنة ١٩٢٨. وأنا أزعّم أن لاشين كان مدركا أن براعته الحقّة كانت في كتابة اللوحات؛ لذا أودع مجموعته الأولى سبعا منها، وقصة واحدة. فإذا سلمنا بهذا استطعنا أن نعيد تقييم هذه المجموعة. وسيرى القارئ بما يلي أنها أفضل بكثير مما ظن دارسو لاشين؛ لأنها لوحات، لا قصص، وهذا بالتالى ينمى زعما آخر، وهو أن مجموعة لاشين الثانية (يحكى أن) أفضل وأكثر تضجعا لأن الكاتب قد ازداد تمرسا. وهذا زعم غير صحيح لسببين؛ أن أكثر ما في المجموعة الأولى لوحات، أما المجموعة الثانية فتضم سبع قصص إلى جانب اللوحات، وأن أربعا من هذه القصص واللوحات في المجموعة الثانية تنتمي إلى المرحلة نفسها التي كتبت فيها المجموعة الأولى كما أوضحنا من قبل.

تصور لوحات بوز Boz التي كتبها ديكنز الحياة الاجتماعية في لندن في العقد الثالث من القرن التاسع عشر غير تصوير. وتقدم تصورا حيا مختلفا مناحى الحياة في هذه المدينة من خلال عيني صحفي يجول في أرجائها فيرى:

أحسن ما فيها وأقبح ما فيها، والمرح الذى يشيع فيها والمتعة التي تتخللها، وما فيها من معاناة وخطايا^(١٣).

والناظر في أدب لاشين لا تخطفه هذه العين الحادة المصورة دقائق التفاصيل للحقائق الماثلة أمامها. كان لاشين - كما هو معروف - مهندسا بالتخطيط، وقد أتاحت له وظيفته أن ينتقل في مختلف أحياء القاهرة، وأملت عليه أن يكون

كنت أود أن أقدم للقارئ تعريفا للوحة ومقوماتها الفنية التي تجعلها نوعا من الأدب مستقلا تماما عن القصة القصيرة، ولكنى فوجئت بعدم وجود دراسات عن اللوحة Sketch وعلاقتها بالقصة القصيرة وأنواع معينة من المقال Essay، فمولت على ما استنبطته من قراءتى، ورأيت أن اللوحة بالمقارنة إلى القصة القصيرة تتميز بما يأتى:

١ - لا تختوى بالضرورة على بناء قصصى Narrative structure^(١٤).

٢ - تقدم شخصياتها بطريقة مباشرة Direct Present-tation.

٣ - تتناول أحداثا «محلية» واقعية مباشرة Non-Fictional ترتبط بثقافة معينة.

ولما كانت «المدرسة الحديثة» أدمنت قراءة الأدب الروسى، فقد جاهدت دراسات النقاد لبيان تأثير الأدب الروسى على هذه المدرسة^(١٥)، ولكن هذا البيان عام غامض دون تفصيل فمن تأثر بمن؟ وأى عمل محدد تأثر بعمل روسى معين؟ وكيف بدأ هذا التأثير: أفى الأسلوب، أفى الشكل، أفى المضمون؟ كل ذلك لا تجده في هذه الدراسات واضحا محددا^(١٦). ولما كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء «المدرسة الحديثة» وبالتالي ممثلا لانتماءاتها، قد عرب إحدى قصص تشيكوف وجعلها تدور في جو مصرى بأحداثها، فقد لقبه بعض النقاد بـ «تشيكوف مصر»^(١٧).

وبالرغم من أن لاشين كان مولعا بشارلز ديكنز Charles Dickens فلم يلفت ذلك انتباه أحد فينظر في إنتاج لاشين في مجموعته ليرى هل كان لـ Dickens تأثير على لاشين. وأنا أزعّم - خلافا لكل ما كتب عن لاشين مما اطلمت عليه، ولعلى فاتنى شع من ذلك - أن تأثير Dickens كان أعظم من كل الأدباء الروس مجتمعين من أمثال جوجول، وبوشكين، وتولستوى، ودوستوفسكى وترجيف، وجوركى، وتشيكوف^(١٨). فتأثره بديكنز هو الذى جعله يميل إلى كتابة اللوحات Sketches التي ظنها النقاد قصصا قصيرة، وحكموا فيها بمقاييس القصة خطأ.

«لون الخجل». من هذا كله يتضح أن شخصيات لاشين أو قل أكثرها - خلافا لما تجد عند محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما - من الطبقات الدنيا كما في لوحات Boz Sketches of Boz.

والعلاقة بين الشخصية والمكان الذي تنزله علاقة وطيدة، فالمكان الحقيق لا يسكنه إلا حشالة الناس على اختلاف مشاربهم وحرثهم. وحرص لاشين حرصا شديدا على أن يعصف مظهر هذه الشخصيات، جاعلا ذلك أحيانا مسبارا يسير به غور دخالهم، فهو مثلا يستشف من الملابس التي على الشيخ محمد اليماني أنه محتال يدعي أنه رجل صالح ذو كرامات:

نزرع في مظهره بكل ما هو شاذ وصعب . فعلى رأسه أداة لها شكل الطرطور، وأضلاع السقطاوى، وألوان قوس قزح . وفي كل من أذنيه حلقة في أسفلها جلاجل، وحول عنقه حلقة أخرى فيها عدد من المفاتيح المختلفة الأطوال والأشكال، بما يمكن أن يستمعى عليها أى باب أو خزانة، وعلى صدره قلادة من عرز، وسبح من الخشب، بنوء بحملها حمار في مثل حجمه، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا تجمل طرفه في الأرض لأمكن الرجل الذى في القمصر أن يمسك بالطرف الثانى، لو أنه مد ذراعه قليلا. (يحكى أن : ١٠٢).

وملابس أحمد صبرى في «قرار الهواية» وتصرفه ما هما إلا صورة لبيئته الحقيقية التى يعيش فيها. والوصف المباشر للشخصية وال المحيط التى تعيش فيه يعطينا - كما يقول Boz - «فكرة عن حقيقة الشخصية أفضل بكثير من أى عمود وصفى نكتبه في الصحف». وفي إحدى اللوحات بعنوان Thoughts About People يرى Boz في حديقة سانت جيمس:

«رجلا طويلا نحيلًا شاحبا، يرتدى معطفاً أسود، وينظنون ضيقا رماديا، وحذاء جلديا يصل إلى ما تحت ركبته بقليل، وقفازا بنيا. وكانت في يده

دقيق النظر والفحص، فظهر ذلك واضحا في أدبه فوصف لنا الحياة في القاهرة خلال العقد الثانى من القرن العشرين، فأمدنا بتفاصيل حية مجمعة لحيوات مختلف الناس من التجار والحلاقين وصانعي الأحذية، وقارئى الحظ، ورجال الشرطة البسطاء، والمدرسين والكتبة، والمحتالين، والعامرات. وقد يقال إن هذه الواقعية في التصوير كانت شائعة عند قصاص ذلك العصر، كما نرى في قصص محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما، ولم يكن هؤلاء الكتاب متأثرين بديكنز، أقول : هذا صحيح، ولكن هذه الواقعية عند لاشين صوبت عدستها - كما عند ديكنز^(١٥) - إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى، والطبقة الدنيا التى عددها منذ قليل. فإحدى الشخصيات الرئيسية في (سفرة الناي) التى سميت المجموعة الأولى باسمها - وهى شخصية وهذان - غاية في البؤس والشقاء. وشخصيات «في قرار الهواية» وضعا من أراذل الناس يسكنون في أحياء قلعة حقيمة. والخصوم الذين يظهرون في الحكمة في «بيت الطاعة» يصنفهم لاشين بأنهم منحطون، بل من أسفل الطبقات في هذا البلد. وسكان حارة الطرابيشى في «منزل للإيجار» حقراء، يمتنعون أشد الحرف ضعة بالنهار، ويحترفون البلطجة ليلا. ولا يرى القارئ في «جولة خاسرة» إلا حلاقا مغرورا، وصانعا للأحذية يأساء وامرأة وضعية تسلط على زوجها الذى لا قيمة له ولا خطر.

ولا يسكن حارة الروم في «مفتستوفوليس» سوى مخبث فيه تعال وكبرياء، وبائع بيض، وخدام، وغسالة، وجمع من النساء في غاية البؤس والشقاء. ونصيب مجموعته الثانية (يحكى أن) من هذه الشخصيات موفور غير منقوص: فرجل الشرطة في «الشواش بغدادى» فقير فيه غفلة وجشع، وقاطع التذاكر (كمسرى) يأخذى عرصات الترمل رجل بذئ سليط اللسان، والشخصية الرئيسية - التى سميت القصة باسمها - الشيخ محمد اليماني دفعه فقره إلى أن يدعى أنه شيخ متدين ذو كرامات حتى ينال احترام الناس وأموالهم، ورجب وزوجه في «لون الخجل» لا يكادان يجدان ما يقيهما على قيد الحياة ويضطران أن يسكنتا في حى حقير. وينتمى بعض شخصيات هذه المجموعة إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى مثل محمود في «بيت الطاعة»، وكامل في

الحجرة مرتبة وضمت فوق حصيرة. هذه الأوصاف تدلنا على طبيعة الزوج ومن أى معدن هو. صحيح أن بيوت الطاعة تكون أقل بكثير من البيوت التى تمش فيها الزوجات؛ لأن الغرض منها هو التأديب والطاعة، ولكن لا تكون البيوت على هذه الدرجة من الفخارة والحقارة إلا بمقدار ما يكون عليه الزوج من الخسة والدناءة والجفاء.

هذه التفاصيل أساء نقاد لاشين فهمها؛ لأنهم نظروا إلى إنتاجه كله على أنه قصص، كما أشرت - وعدوها معيبة لسطحيته وعدم قدرتها - فيما زعموا - على كشف أصماق النفس الإنسانية التى يلغها الفموض والظلام^(١٩). وقد أوضحت من قبل أن فن اللوحات Sketches يقسوم على وصف الشخصية من «المزاج» كما رأينا أيضا، فإن هذا الوصف المباشر للفصل ما هو إلا مفتاح للشخصية نفسها كما حدثنا Boz منذ قليل. الواقع أن هذه التفاصيل لا قدح فيها فى أى عمل أدبى إذا كانت جزءا لا يتجزأ من بنائه، بل إن بعض النقاد يرون أن التفاصيل التى قد تبدوا لا علاقة لها بشئ فى القصة Irrelevant details عنصر مهم لتوضيح «الواقع» الذى تنقله القصة إلينا^(٢٠).

والشخصيات البائسة فى لوحات لاشين - كما هى عند Boz - بائسة تميصة حتى النهاية المريرة. ففى «قرار الهاربة» عانت زوجة أحمد صبرى من قسوته وبخله سنوات طويلة تكاد الأم وابنتها تومتان جوعا، بينما يتفق ماله على الخمر. وإذا شكت إليه ما هما فيه انهال عليها ضربا وإثقال سبابه تباعا، وهددهما بالبرد. ولكن كانت فى الحارة عينا قسوة تراقبان المرأة فى يفتقة وحذر، وتنجح القسوة فى مساعدتها وتدخل المرأة من أوسع أبواب البغاء وتعضى السنون ويفعل الزمن والهم وأعباء الشين بوجهها الأفاعيل، ولا تنجح المساحيق طويلا فى إخفاء التجاعيد وذهاب ماء الشباب، فتكون النهاية التبعة.

ونرى فى «منطقة الصحة» طفلة فجعتها الأيام بموت أسها، فيعطيهما أبوها - وهو من رجال الكتيبة - إلى عائلة غنية حتى تقوم على تربيتهما، وتوفر لها مالا يستطيعه هو وتقع فى غرام ابن رب هذه العائلة وتسلمه نفسها، ويرفض

شمسية، لا لحاجته إليها، فقد كان اليوم صحوا جميلا.. كان هناك شئ فى مظهر الرجل وسلوكه جعلنى أتخيل حياته جمعاء. وكنت أرى رأى العين مكتبه الصغير حيث يعمل وقد علاه القبار منطويا فى آخر المبنى^(٢١).

وبالمثل، فإن مظهر المباني تدل دلالة بيته على نوعيات أصحابها وسكانها يقول Boz :

أنا مغرم حين أسير فى شارع ما يتخيل كنه سكان هذا الشارع والوظائف التى يقومون بها، ولا شئ يساعدى فى هذا التخيل أكثر من مظهر باب البيت. وكلما زرت شخصا للمرة الأولى، أطلع بإيمان إلى مقرعة باب بيته، وأجد بعد تشابها واضحا^(٢٢).

وقد لاحظ Nisbet ملاحظة سديدة - وإن كانت من الرضوخ بمكان - وهى أن معظم لوحات Boz تبدأ بوصف حسى للجماجم من دكاكين ومنازل وشارع.. إلخ^(٢٣).

وتفويض لوحات لاشين بهذا الوصف الحسى لما حوله إبان تجواله فى أحياء فى القاهرة منبئة عن قاطنيها. فنجد فى لوحة «سخرية الناي» وصفا تفصيليا لمنطقة تقع على حدود القاهرة آنذاك اضطرت عائلة لاشين إلى الانتقال إليها بسبب مرض أخيه، وهى منطقة شديدة الضوضاء تمتلئ بالمصانع، تحيط بها بيوت العاملين فيها، وهى بيوت متهاكلة قدره يستند كل منها على الآخر فى مذلة وهوان خشية السقوط، وبنت كأنها رمز لسكانها التعمساء. والشارع الوحيد الذى يخترق هذا المكان مرتب يزدحم بالباعة الجائلين وبضاعتهن وبراميل الخيار المثلل واللفت والليمون. وفى لوحة «بيت الطاعة» نرى الزوج بهيم لاسرته الناشز حجرة واحدة فى بيت متداع. وأثاث الحجرة هو سرير صغير، ودولاب مستعمل، ومرتبة لا يكاد الناظر فيها يرى شيئا، وحصيرة متهترئة، والشباكان اللذان فى الحجرة مخلقان مسرما من الخارج بخشبتين ضحمتين، فلا ينفذ إلى الحجرة ضوء أو هواء. إلى جانب حجرة الزوجة نجد حجرة الخادمة التى كانت مهمتها الحقيقية مراقبة الزوجة، وكل ما تحتويه هذه

خاسرة فهي عنيفة متسلطة تعتدي على زوجها بالسب والضرب. والأينة في «منطقة الصمت» تشارك ابن العائلة التي تقم معها فراشه، وبعد تركه تستبدل به قسيما.

بالرغم من التشابه بين لاشين و Boz في تصوير المرأة بهذه الصورة المنفرة في اللوحات، فإنني أستبعد أن يكون لاشين قد تأثر بـ Boz هنا، لأن هذه الصورة القبيحة للمرأة موجودة في قصص لاشين أيضا. فمثلا في «بحكى أنه» نرى نيتي الفتاة الجميلة على علاقة جنسية بأحد أقرانها، وتستمر هذه العلاقة بعد زواجها. وتقدم الخادمة - وهي امرأة بالطبيع - بتأمين دخول العشيق إلى بيت الزوجية، ومراقبة الزوج حتى لا يفجأهما. وفي قصة «حديث القرية»، وهي من أفضل ما كتب لاشين، نجد صانع أذنبة متزوجا من شابة فقيرة، ولكنها غاية في الحسن والجمال. رآها موظف حكومي كبير فوقعت في نفسه، فعرض على زوجها العمل في مكتبه، وعليها لتدير شؤون بيته. فانتشلهما ذلك من الفقر الملقع. وباتت الزوجة سعيدة بما تنعم به من مأكول وملبس وما تجده من الرضا في فراش سيدها^(٢٢).

وفي «منزل للإيجار: ٥٨» يتعجب من قوة جدة:

وكت قد فرغت من رشف الفندجان الثالث -
بين إلهاء محمدي والحاح العجوز - وكان
الكناجاره الأدمي قد فرغ من قضم الخبز اليابس
منذ زمن بعيد، فهو الآن يريد أن يجلس إلى
جائني، وجلته تنهات. وقد كبرت عليها منه هذه
الوقاحة، فأهوت على ظهره تعلمه الأدب
ضربته تعجب كيف لم تشفق عليه منها بعد
الثالثة، وكيف لم يغش عليه هو شخصيا بعد
السادسة مثلا، بل كيف لم يمت تمام الموت
بعد التاسعة أو العاشرة على الأكثر!

هذه الصورة السلبية مصدرها عند الكاتبين - فيما يبدو لي - يلقي من التشابه الواقعي بينهما في نظرتهما إلى المرأة التي لم تتغير كثيرا إلا في أخريات حياتهما. ولعل زواج لاشين قبل وفاته يستبين فقط فيه مصداق لذلك^(٢٣).

وفي إطار هذه الصورة العامة من الكراهية للنساء وخيانة الزوجات، يلقانا تشابه آخر بين الكاتبين، وهو: عدم

الأب أن يزوجه ابنة لعدم التكافؤ الاجتماعي. يموت الأب، فتظن الفتاة أن العقبة الكؤود التي كانت تعترض سبيلها قد زالت، ولكن الفتى يتكر لها ويتركها وحيدة ملومة محسورة، فتلقب إلى أحد القساوسة طلبا للمأوى والحماية، فتتاهما ولكن في فراشه.

وفي «لون الخجل» يلقانا رجب، رجل كبير قبيح مشوه الجسم. يعمل ساعيا في مكتب يتعرض فيه كل يوم لسخرية الموظفين من شكله القمعي وثيابه الرثة. وحياته رجب في المنزل ليست بأفضل منها في المكتب. فهو متزوج من امرأة شابة جذابة ذات أنفثة عارمة لا يقدر على إرضائها. وبالرغم من المذلة والهوان اللذين كان يشعر بهما فإنه لم يفكر في تركها خشية أن يعيش في وحدة كئيبة وشيخوخة أسية. وكانت هي الأخرى تخشى أن يتركها فلا عائل لها ولا قريب، فقاومت أنوثتها الحارة بكسرة خبز ومأوى حقير.

ولكن نداء الجسد ازداد علوا فوجدت رواء غلتها في شخص كامل، وهو رئيس زوجها في المكتب، ومن دواعي السخرية أن كاملا هذا كان الشخص الوحيد الذي لا يهزأ برجب ويعامله باحترام، وكان رجب بدوره يقدر هذه المعاملة الحسنة ويتق بكامل كل الثقة. بأنهما كامل كل حين متكررا في ملابس النساء فيقضى الليلة في فراشها أمان مطمئن بينما يفظ زوجها في نومه في الحجرة المجاورة.

ما يلفت النظر في لوحات Boz، كما لاحظ Gissing:

أنها خالية من الجمال الأشوي و رقتة... فكل امرأة في هذه اللوحات مدعاة للاحتقار^(٢٤).

وإذا استثنينا النساء الفقيرات اللواتي طعنهن اليأس في لوحات لاشين، فكل امرأة فيها إما عدوانية، أو ماسكرة خادعة، أو لا يوثق بها، أو لا تخلق لها البيئة. تجد مثلا في «سخرية الناي» زوجة الأب الشريرة القاسية تكلف وهدان ابن زوجها ما لا يطيقه صبي في سنه، وتطليه نزر الطعام، ثم تكسر الشكوى منه وتؤلب عليه أباه. والزوجات في «قرار الهاربة» و «بيت الطاعة» و «لون الخجل» لهم علاقات جنسية برجال آخرين. أما الزوجة في «منزل للإيجار» و «جولة

في المدرسة الابتدائية. كان مدرس مادة الرياضيات يعطي التلاميذ عشر مسائل كل يوم واجبا منزليا، وكان لا يتساهل مع من يخطئ، فينزل به العقاب، فاتفق لاشين مع أحد التلاميذ المتفوقين في هذه المادة أن يمدد بالأجوبة الصحيحة لهذه المسائل. وكان لاشين يحب هذا الصبي ويعطف عليه لفقره، وكان يقاسمه ما يحضره إلى المدرسة من حلوى وشكولاتة، وزاد هذا العطف بعد اتفاقهما. واستمر الحال كذلك زمنا. ولكن في يوم ما أعطى الصبي لاشين أجوبة خاطئة وتعتمد الصبي أن يكون الخطأ شديدا يدل على غباء مستحکم، فقد انفجر كل التلاميذ ضحكا، وتميز المدرس غضبا. وكان العقاب مهينا يتناسب مع سخط الجواب وبلادة الحبيب. ولم يستطع لاشين بعد هذه التجربة المرة أن يواجه بقية الصبية في فصله أو أن يتحمل نظرات مدرسه، فاضطر والده إلى نقله إلى مدرسة أخرى. وبعد مضي خمسة وعشرين عاما على هذه الحادثة كان لاشين لا يزال يتساءل عما دفع هذا الصبي إلى هذه القطة النكراء، رغم حبه له وإحسانه إليه^(٢٦).

المواقف المضحكة في لوحات لاشين و Boz تنشأ عندما يمرى الكاتبان الشخصيات وينفذان إلى مكنونها، فتقف أمامنا مجردة ظاهرة مكشوفة. وقد زال - في أعيننا - ما ادعته نفسها ولكن بقي لها - في أعينها - كما هو غطاء زائفا وهرجا. وفي الواقع إن شخصيات هذه اللوحات عند كلا الكاتبين تمتع على السخرية satire أكثر منها على الضحك Comedy. فمثلا يقدم لنا لاشين في «بيت الطاعة» رجلا من أصل تركي هو محمود أنقى:

مديد القامة، صلب العمود يكاد يكون رفيعا بالنسبة لطوله، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر في تكوينه تأثيرا يذكر، فتحت شره الأصفر القاتم جبهة عريضة ملساء، تشع من زواياها بعقل واسع مدبر، وتحت حاجبيه الواضح الظهور الكامل التقريس عينان ثقيبتان تبتعان عن صدق عزيمة وشدة مراس، وتحت شارب المفتول الممتني به شفتان رقيقتان، تدلان على عصبية وحدة مزاج.

حيهما للأطفال. ففي لوحة - The Bloomsbury christening نجد أن السيد Nicholas Dumps مفتون بالمذبة التي قام بها الملك هرود Herod للأبرياء، وإذا كان هناك شيء يكرهه كراهية مطلقة فهو الأطفال^(٢٧)، وعندما يسأله ابن أخيه أن يكون إشيين طفله المنتظر، يرد Dumps قائلا: قد يكون المولود أنثى، وفي هذه الحالة لا حاجة بك لي أما إذا كان ذكرا، فقد يموت قبل أن يعمد. وبعد أيام قرأ Dumps في الجريدة أن ابن أخيه قد رزق مولودا ذكرا. فالتقى الصحيفة في عنف وصاح: إنه ذكر... إنه ذكر. ثم استعاد جأشه حين وقعت عيناه في الجريدة في صفحة الوفيات على عدد الأطفال الذين ماتوا. وحين يرى الطفل يسأله ابن أخيه: ألا تظن أنه يشبهني؟ يجيبه Dumps: أظن أنه يشبه أحد التماثيل التي تنفخ في الأبواق المشونة في شواهد القبور. ويقول Hillis Miller في مثال ممتاز معلقا على ذلك: «من الواضح بمكان أن Boz و Dickens يشتركان مع Dumps في هذه الكراهية للأطفال»^(٢٨). أي أن كلام Boz (وهو في اللوحات ديكنز نفسه) عن السيد Dumps ليس تعبيراً عن شعور هذا الأخير، وإنما هو تعبير عما يشعر به Boz نفسه حيال الأطفال.

كراهية لاشين للأطفال ظاهرة جدا في قصصه ولوحاته، بل ربما هي أشد من كراهية Dickens لهم. ففي «منزل الإيجار» يصف لاشين أطفال حارة الطرايش بأنهم «انحطت آدابهم وتدهورت أخلاقهم». ويصف حفيد امرأة زارها وصفا يجعله أقرب للحيوان منه للإنسان، ويسميه «الكائنات الأدمى» وحين تضع المرأة الطفل على الأرض لينام يقول لاشين: «وعلى الرغم مما كان يجيش في صدرى له من عوامل الكره والضعف... ثارت في نفسى عاطفة الرق بالحيوان»، (ص: ٦٣) أما في «مستوفوليس» فتبلغ كراهية لاشين للأطفال أنصاه، فحين يأتي رجل غريب إلى حارتهم يلتفون حوله ويصيحون ويصرخون، فإذا أسرع الخطى طاردوه.

ويدور أن كراهية لاشين للأطفال بعيدة الخور في نفسه، تعود إلى أيام صباه، ففي «أخرج ساعة في حياتي المدرسية» يتذكر لاشين حادثة أليمة وقعت له مع أحد الصبية

غافل عمر، مختال بنفسه، يظن أنه راضٍ بزوجته «وعد ذلك انتصاراً أخذ يباهي به في المجالس ويقاخر، وأخذ الناس يهتفون لما أبدي من حزم وعزم»، ولم يدرك أنه هزم شر هزيمة وأنيها وأذلها. ويعمن لاشين في السخربة منه فيجعله يسمى ولده «أنور»، وأين ذلك «النور» وهو في ظلمة مدلهمة^(١٧).

أما شخصية السيد مصطفى الجيزاوي الشاذلي إمام جامع الفكهاني فمجب عجاب، يحترمه الناس ويحبلونه:

«قطبية العلم الشريف يكبرونه؛ لأنه يعلمهم الفقه في الصباح، ويلقنهم النحو بعد الظهر، أما الباقون من تجار وغير تجار، فلمهم فيه صديق وصادق، وناصح ونصوح، ومرشد رشيد، يستفتونه في أمور دينهم ويستشيرونه في شؤون دنياهم».

ولكن عيني لاشين النفاذتين ترى ما لا يرى هؤلاء المحدثون. هما عينا مفتش تنظيم، تتمتعان فيما تريان، ثم تسجيلاته كما هو. يرى لاشين الجيزاوي جاهلاً محتالاً، وشاذاً خسيساً. فمثلاً عندما تلقى خطاباً من صديق له دفعه إلى ابن هذا الصديق ليقرأ له متعللاً بأن الخط رديء. ولكي يندع امرأة من نساء الحارة اللاتي يقمن على خدمته أنهى إليها:

بأنه رأى في المنام أنه كان يصلي بالكمبة، ولما انتهى هب نسوم طويل يحمل أرجاء يملأ الناس طيباً وانتشراحاً، وإذا برسول الله صلى الله عليه وسلم مقبل عليه وفي يديه الطاهرتين كيس من السندس الأخضر ممثلي، ختم بختم من الشمع الأحمر ومكتوب عليه: يا رحمن، وقال لي: يا مصطفى هذا كيس به غسل من نهر الجنة، أحمله هدية مني إلى جارتك الحاجة زينب الموهوجة فإنها من عباد الله المخلصين.

ومنذ ذلك الحين أصبحت عبدة الله المخلصة عبدة مخصصة للشيخ، غير أنه أجلبها عن الاشتراك الفعلي في خدمته، فحسبه منها الإشراف والمساعدة، فما عليها إلا أن تجري المفاوضات اللازمة، حتى تجيء المرأة السمينة

ويستخدم مملوح أفندي ذكاءه ووسامته في إيقاع النساء الثريات في حباله، ثم بعد ذلك يقتنن أنفسهن بأى مال كان ليخلصن من سوء معاملته، فيطلقن بعد أن يحصل على ما يريد من مال. ثم أنذرتة الستون الخمسون أن شبابه ووسامته لن يدوماً فقرر... وما زالت به منهما بقية - أن يتزوج زواج استقرار، فتزوج نعيمة وهي ابنة أرملة تركية كانت صديقة والدته، لها بيت وبضعة أفدنة. وكانت نعيمة على قسط من التعليم، جذابة، تفيض جوانحها ببهجة الحياة. وكان ممدوح أفندي حريماً أن يعيش في سعادة بهذا بزوجته الشابة الجميلة الغنية. ولكن ما سعد به قديماً أشقاء بأخراه، فأغواؤه النساء في شبابه جعله سيئ الظن بهن، فلم يثق بزوجته الشابة، وخاف أن تقع في حبال رجل مثله إيان شبابه ومن ثم نشأ في نفسه إحساس الفيرة واستفحل أمره، النافذة لا تفتح، الخادم لا يخاطب، للملابس حسب ما يصفى، العتبة لا ترى إلا بمشوشته ونحت إشرافه. تأملت الزوجة، ثم احتجت، ثم ثارت، ثم تركت النار، فلجأ ممدوح أفندي إلى المحكمة التي أصدرت أمراً برجوع الزوجة ففردها الزوج إلى بيت الطاعة في منزل حقير في إحدى الحواري، وأوكل بها خادمة تراقبها في غيابها. ولم يكن لنعيمة متفمس من هذا السجن إلا سطح المنزل، وعلى سطح المنزل المجاور الشقت عينها بمعنى حمدي الطالب بكلية الحقوق. ومع الوقت تطورت العلاقة بينهما من ابتسام وكلام وود إلى حب واتصال في غفلة من الخادمة المعجوز. وتوددت نعيمة إلى زوجها ممدوح أفندي حتى يرضى من تشده، فيفتح لها ذلك فرساً أوفر للقاء حببها.

وكلما أمنت نعيمة في غوايتها، أمنت في التودد إلى ممدوح أفندي، والرجل فرح بانتصاره، ثمل به، غافل عن كل شيء إلاه. وبعد أشهر عاد بأسرته إلى منزلها الأول مهللاً مكبراً، ذلك لأن جنينا كان يتحرك في أحشائها.

وبعد شهر أرسل ممدوح أفندي رقا عداو مذهبة الأحرف والحروف احتفالاً بمولد ابنه «أنور». فيها سخرية مرة، لا مجرد ضحك وهزل، فقد شرب ممدوح أفندي من الكأس نفسها الذي أذاقها الآخرين، وهو في خلال ذلك

تتراجع فيه وسائل النقل على تباين أنواعها، يستغرق في النوم دقيقتين رغم دار المحافظة القائمة أمامه، وهي نومة - كما يصفها لاشين ساخرا:

حادثة مفورة الطمأنينة. فأى حمار غنّته نفسه،
وأى أوموميل يسول له بنزله من الحكومة بأذى
فى شخص شاويشنا بفدادي، لذلك لم يكن من
راكب أو رجل يمر بهذا النصب إلا تريت حتى
يفوته بسلام. نومة لا ينتهى فيها المحب! وهل
أعجب من أن نقول إن بفدادي هذا كان وسط
أعلامه يقوم بواجبه خير قيام.

وفى خلال إحدى نوماته الهنيئة قامت قهامة الميدان
وتجمع الناس حول مشاجرة قامت بين طالب وكمسارى
ترام. فاقبل الشاويش بفدادي يضرب الأرض برجله ويدفع
الهواء بصدره، وسط زحام المتجمعين كما انشق البحر
لموسى عليه السلام. وما إن وصل حتى صاح بالمتشاجرين
معنفا، فرد عليه الكمسارى أعنف رد، فانكمش الشاويش
بفدادي، وأوضح أنه يكلم «حضرة الأندى اللي الدنيا مش
سيماها». سأل عن سبب الشجار، فأعبره الكمسارى أن
الطالب يدعى أنه أعطاه نص ريال. فانهاش الشاويش بفدادي
على الطالب نويخا وتغنيفا لافتراءه الكذب على رجل
مسكين مثل الكمسارى، يريد أن يسلمه ما يوازى أجر يومه
كاملا. وأعلن إرادته أن ينطلق الترام فانطلق، فاحتفظ الفتى
وأراد أن يثار لنفسه فقال للشاويش بفدادي: «يعنى النص ريال
اللى أخذك الكمسارى ما كنتش أنت أحق به؟» وعندما
سمع بفدادي بأحقية فى المبلغ التفت إلى الفتى وسأله
باهتمام: «هو صحيح أخذ منك نص ريال؟» فرد الفتى: «أبوه
وحياة شركك إيت. وأنا مش عايزه، إنما خسارة فى واحد
كلب زى ده». فانطلق الشاويش يتبعه الفتى: وراء الترام،
وانقض الشاويش على «اللعن الأثيم»، وأقسم إن لم يدفع إليه
نصف الريال لينهب به إلى القسم وليتقنه الوبال والنكال،
فأذعن الكمسارى، وقبل أن يستقر نصف الريال فى يد
الشاويش بفدادي التقطه الفتى شاكرا الشاويش الذى كاد
ينفجر من الغيظ. فهنا رجل يدل مظهره على القوة والبأس،
ولكنه فى الحقيقة جبان، وهو موكل بحراسة الميدان، فيجب

«الملاحظة» التى تجلس بجانب بالعة البيض تفسل له الفسيل
كلما اقتضى الحال، وحتى يوافيه الفتى «الأغيد الأبرده»
بالقول الممس كل صباح، وحتى تتردد عليه الشابة الناعمة
الجيد، القضية الأذرع الفضة السيقان، لتؤدى ماعاه يحتاج
إليه أثناء النهار.

أما طريقة مصطفى الجيزاوى فى منح بركاته فغريبة
حقا، يفيض بها على الفتية والفتيات على حد سواء. ولو
رأها أى إنسان وكان قليل الاعتقاد بالشيخ ولو قدر خردلة
وزن أو حجما، لذهب به ظنون سوء كل مذهب: وهى أن
يلف الجبهة بإحدى يديه، ومؤخر الرأس باليد الأخرى، ثم
يهمهم ويتمتم ما شاء أن يهمهم ويتمتم، ثم يحرك أولى
يديه إلى أسفل مارا بالوجنتين فالرقبة فالنبتين فى حين تكون
اليدين الثانية تتبع نفس الاتجاه فى الجهة المقابلة^(٢٨). وليس
رجل الدين المسيحى بأفضل من رجل الدين الإسلامى، ففى
«منطقة الصمت» يذهب شاب إلى الكنيسة ويترقب للقسيس
بأنه قد ارتكب جريمة الزنا. ويعرف القسيس منه اسم الفتاة،
وهى ابنة الأندلفت، وكان القسيس بها مفتونا. فعنف الفتى
لأنه لم يسر إلى الفتاة فحسب بل أساء إلى الكنيسة نفسها،
فخطبته عظيمة معقدة، وسوف يصلى من أجله ويطلب له
الرحمة والمغفرة، وعليه تقديم كفارة ذات شعبتين، شعبة
للكنييسة توزع على الفقراء، وأخرى للفتاة، تحفظ لها حتى
تقيم أمرها حين يحتاجها. ولما حضرت الفتاة مع والديها إلى
الكنيسة، كما هى عادتهم يوم الأحد، ابتدرها القسيس
قائلا: «تعالى يامجدلية»^(٢٩)، فقصق الأب لخطيئة ابنته
وهبت الفتاة لمعرفته الغيب وأخبرها هو نفسه «بأنها أمامه
شفافة كالزجاج، وأن مغاليق نفسها لديه جلية واضحة». وقام
القسيس إلى الأم يكفكف دموعها، وإلى الأب يهون عليه
مصيبته، وزاد فى بره وعطفه فقبل أن تمشى الفتاة فى كفّه،
فلا يؤذيها أحد، وضمن لها مستقبلها. ونالت الفتاة بره
وعطفه فى سريره كل ليلة^(٣٠). وفى لوحة «الشاويش
بفدادي»^(٣١). يقدم لنا لاشين شخصية من عالم «السلطة»
واقفا وسط ميدان باب الخلق ناصبا فى الفضاء قائم الطويلة،
ناشرا أكتافه العريضة، مرسلا كرشه البارز. ولكن هذا
«الحارس الموكل بسلامة الجماهير» فى هذا الميدان الذى

بل دعني أبكي، السبب ... السبب الحقيقي هو أن شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالأرستقراط لا ينحطون عادة إن لم يكن مطلقا إلى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن ... أما شبان الطبقة المتوسطة فإنهم ينفرون من مثلي ... وهم في الغالب قاتنون بنات أوساطهم.

ومن الملاحظ أن لاشين ليس متعاطفا مع مثل هذه الشخصيات، فيجعلها دائما تعاني المذلة والهوان، فمثلا شكرى بك في «منزل للإيجار» يقع في غرام خادمة زوجته ويتزوجها سرا. وعند اقتضاح السر:

انقضت عليه الزوجة كاللبوة أوديت في عريتها وأوسعت سبا وشتما ثم نزلت عليه بالشيشب لحد ما بقينا كلنا نهاربها نخلص عنه لم حد قدر أبدا، وهو يا عيني واقف مدلل (٢٣).

ولا يستطيع شكرى بك أن يتحمل هذه الإهانة فتقضى عليه. أما حمدي بك (الوطواط) فتجرح كرامته وبذل أنفه عندما تهرب ابنته مع قومسيونجي زوى من الطبقة الدنيا، محطمة بذلك كل آماله وما جاهد في سبيله للانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية. هذا التصوير الدقيق لشرائح من المجتمع والكشف عما فيه من رياء وزيف وخداع وأوهام، لم يقع موقعا حسنا من النقاد، فعابوا على لاشين تصويره هذه الحقائق المرة، وأخذوا عليه قصوره في أن يقترح حلولاً لها حتى يرقى المجتمع ويتطور وتحسن الحياة بنبل هذه الرذائل، والعمل بالفضائل. ولكن فاتهم أن لاشين اتخذ من الحياة موقفا محايدا، كما فعل تشيكوف وستاندال وماتو. صوّر لاشين الحياة كما هي، كما رأها لا كما يجب أن تكون جعلت لاشين مهندس التنظيم وظيفته - كما جعلت Boz الصحفي وظيفته - ينظر إلى الأشياء بعين فاحصة ثم يدونها كما هي دون تدخل.

والآن، إذا نظرنا إلى بعض الحقائق التي حاول هذا المقال أن يشتها، وهي: أولا أن لاشين كان معجبا بالأدب الإنجليزي عامة وبديكنز خاصة، وأنه قرأ أعمال Dickens

أن يكون يقظان حذرا، وكل من يراه يظنه كذلك لأن حواجه الكثيفة تخفي انطباق جفنه، وشاربه الكث يستر انفراج شفته، والمظلة التي يقف تحتها مرسله ظلها فوقه نموّه منظر رقبته المائلة. ولكن الواقع هو أنه نائم أبدا. وهو أخيرا مثل «السلطة» يحق الحق ويحافظ عليه، ولكنه يتترعه لنفسه بغير حق.

ومظهر آخر من مظاهر السخرية في لوحات لاشين - يتصل اتصالا وثيقا بما تحدثت عنه منذ قليل، وهو ادعاء الشخصيات ما ليس فيها - هو تقليد الطبقة الدنيا من الناس للطبقة الوسطى في محاولة الانتماء إليها، وتقليد هذه الطبقة الأخيرة للطبقة العليا والادعاء لها. في لوحة «منزل للإيجار» (٢٣) نجد ضابطا ثريا يرعى ابن خادمة الذي مات؛ لأنه كان يتحرق شوقا إلى أن يكون له ذكر إلى جانب ابنته الوحيدة. أبدل اسمه من عوض إلى شكرى وتعهد تربيته وتعليمه. ثم أتاه الزمان على ثروة الضابط، فحسر أكثرها في القمار، ثم ذهب مضاربات البورصة بما تبقى منها. وكان شكرى قد أنهى دراسته الثانوية، فاستطاع الضابط بما له من اتصالات تعيينه في وظيفة جيدة، وما زال شكرى يترقى نتيجته مساعي الضابط الحميدة من جهة واجتهاد شكرى من جهة أخرى حتى وصل إلى منصب ممتاز، فزوج الضابط ابنته الوحيدة لشكرى بك، وقبلت الابنة على كره، لأنها: «كانت تحس في أعماقها أن هذا الذي أمامها إنما هو عوض لا سواه». أما شكرى بك فقد هدته فطرته إلى سبيل الرقى في الحياة الحكومية، فسار عليه فارقتى:

وانتفخ وجهه، وبرز كرشه تحت صلبه ربه البيضاء، وغلظ كل من صوته وعصاه، وعذ من تلك الشخصيات الوارمة التي تستثير الرهبة في نفوس الغير، والتي تسمى طبقة الأرستقراط.

أما في «الوطواط» فنجد أن دراسة حمدي بك في فرنسا وزواجه من فرنسية، وأمواله التي جمعها بمهارته، تؤهله أن يتخطى عتبة الطبقة الوسطى إلى رحابة الطبقة العليا. ولكن هذه الطبقة تعتبره دخيلا وليس أوستقراطيا أصيلا. وتشعر ابنته عائدة بهذا الشرك الذي لا ترقى كيف الفكاك منه، في حوار مع أبيها تقول له:

أكثر من خمسين سنة، ظهرت خلالها دراسات عن محمود طاهر لاشين أنصفه كاتبوها ما استطاعوا، أبرزها دراسة بالإنجليزية لصبري حافظ، أشرت إليها في الهامش الأول. وأرجو أن يكون مقالى هذا قد أوضح جانباً آخر من جوانب محمود طاهر لاشين تبين عن عقربته وإبداعه.

يسطرَح Gissing في تعليقه على لوحات Dickens السؤال التالي:

هل هناك كاتب مبدع مثل Dickens فى أى أدب من آداب الأمم جمعاء صوّر إنتاجه المبكر المجتمع الذى نشأ وعاش فيه؟

أرجو أن يكون فى هذا المقال وما سبقه من دراسات إجابة شافية عن سؤال الأستاذ Gissing.

يقوله: «فعلينا الوحيدة من تأليف القصص أن تساعد على إيجاد أدب مصرى عصرى غنى بقاء وموسم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا».

٦ - مجلة المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣١، ص: ٩٦٨.

٧ - المصدر نفسه، ص: ٩٦٤.

٨ - انظر مثلاً مجلة الشباب، العدد: ٧٦، إبريل، ١٩٢٠، ص: ٧، فجر القصة المصرية لبحى حتى رحمه الله (طبع الهيئة المصرية، ١٩٧٥)، ص: ٨١، Studies in Modern Arabic Literature. ed. R.C. Oslie (warminster: Aris and phillips Ltd , 1975), p. 102

٩ - انظر مثلاً مقدمة بحى حتى مجموعة لاشين سخرية الناي (طبع الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤)، تطور فن القصة القصيرة فى مصر، لسيد حامد النجاشي (دار الكتاب العربي، ١٩٦٨)، ص: ١٧١، ١٧٤.

١٠ - انظر مثلاً مقالة للتائد القدير صبرى حافظ عن لاشين ومولد القصة المصرية فى مجلة المجلة المصرية، العدد: ١٣٤، فبراير ١٩٨٦، ص: ٩١.

١١ - يقول الأستاذ بحى حتى رحمه الله «وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوروبية، فقرأ الإلياذة وحيون الأدب الإنجليزي والفرنسى والروسي، وإنما أشد تأثره كان فى مبدأ أمره بشارل فيكتور ديكز وماك تورين. وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقاً - سرقة من مجلة استراند اللندنية، فيقرأ قصصها حتى فى الترام» فجر القصة المصرية، سلسلة للكتبة الثقافية، العدد: ٦، ص: ٨٤.

١٢ - هذه القصص هى «صبح» فى مجلة الفنون، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٢٤، ثم نشرت تحت عنوان مختلف هو قصة غير كاملة فى صحيفة

خاصة لوحاته المعروفة باسم The Sketches By Boz، ثانياً: أن لاشين قد اختار اللوحة فناً أدبياً عندما كتب مجموعته الأولى (سخرية الناي)، ثالثاً أن كثيراً من التشابه - الذى حاولت بيانه - بين لوحات لاشين ولوحات Dickens مستبعد أن يكون من قبيل المصادفة، إذا نظرنا إلى كل هذه الأشياء مجتمعة، لم نجانب الصواب إذا قلنا إن لاشين قد تأثر بديكتز أكثر ما تأثر، وليس بالأدب الروسى، كما هو شائع حتى اليوم بين نقاد الأدب الحديث. إن طبيعة عمل الرجلين، وتشابه نظريتهما إلى بعض جوانب الحياة، جذبت لاشين إلى Dick-ens ووجد فيه امرأة لنفسه فسلك بعض دروبه، أعرب حسين فوزى فى مقدمته مجموعة لاشين الثالثة التى صدرت سنة ١٩٤٠ بعنوان (القناب الطائر) عن أسفه واستيائه للإهمال الذى قوبلت به أعمال لاشين. وقد مضى على هذا الكلام

هوامش:

١ - من أبرز من كتبوا عن صانع لاشين الكاتب العظيم وأدب الكرم والصدق العزيز الأستاذ بحى حتى رحمه الله رحمة واسعة فى «خطرات فى النقد وفجر القصة المصرية»، والأستاذ عباس حافظ، حامد النجاشي، رحمه الله. وألغى الكرم صبرى حافظ مقالات قيمة عن محمود طاهر لاشين فى مجلة المجلة المصرية، وفى كتابه الأخير الذى صدر بالإنجليزية: The Genesis of Arabic Narrative Discourse London: Saqi Books, 1993

٢ - Leslie Flemming. Another Lonely Voice: The urdu Short StORIES of Sandat Hasan Manto. (Los Angeles: University of California Press, 1979), pp. 25-26.

٣ - محمود طاهر لاشين رواية واحدة هى: حواء بلا آدم، نشرت عام ١٩٣٤، ولها تحليل جيد فى كتاب أنجى عبد الحسن بارى، رحمه الله: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر. طبع دار للمارف، الطبعة الثانية ١٩٦٨، ص: ٢٦٠ - ٢٧٧.

٤ - Washington Irving. The Sketch Book. (New York: New American Library, 1961), p. vii

٥ - لعل الالتكاه على هذه الزهرة «والمحلية عند أدباء تلك الفترة الذى عده بعض النقاد عبثاً، له ما يبرره، فقد كان كتاب العقد الثانى من القرن العشرين متأثرين بقوة ١٩١٩. فانجذبوا إلى تأكيد الشخصية المصرية، حتى إن عيسى عبيد قدم مجموعته القصصية الأولى «وإحسان مائم» إلى سعد زغلول قائلاً: «هذه صغيرة من كتاب مبتدعاً مجهول، آلامه عظيمة بأن تستقل بلاده وتستقل معها الفرد المصرى». يشرح اختلاف كتاب جيله

أن أمه عتيقة أحد أسفقاء المائلة للمترين وكلنا القصتين في مجموعة يحكى أن.

٢٣- انظر سفرة الناي، ص: ١٠٥ من مقدمة يحيى حتى.

٢٤- The Sketches by Boz, 2: 173- 194.

٢٥- Dickens Centennial Essays, p. 110

٢٦- انظر مجموعة (النقاب الطائر) ص: ١٩٢-١٩٤ مطبعة حلوم، القاهرة ١٩٤٠ .

٢٧- انظر القصة في مجموعة سفرة الناي، ص ٣٧- ٤٧ .

٢٨- المصدر السابق، ميفيستوفليس، ص: ١٠٥- ١١٩ .

٢٩- إشارة إلى مريم المجدلية، وهى فتاة جميلة، كانت فى أول أمرها خاطفة، فجاءوا بها إلى المسيح عليه السلام ليقوم عليها حد الزنا، وهو الرجم، فتولت إليه وأبدت توبتها، فنظر المسيح عليه السلام إلى الناس قائلا «من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها أولا بحجر»

٣٠- المصدر السابق، ص: ١٢١- ١٣٢ .

٣١- مجموعة يحكى أن، ص: ٣١- ٣٦ .

٣٢- مجموعة سفرة الناي، ص: ٥١- ٥٦ .

٣٣- المصدر السابق، ص: ٦٩- ٧٩ .

الفجر، المدة: ٤٩، ديسمبر ١٩٢٥، وقصة زواجه بسعادته، نشرت أيضا فى الفجر، المدة الثالث، فبراير ١٩٢٥، و الأستاذ، نشرت فى الفجر أيضا، المدة الثامن، مارس ١٩٢٥، و فى مكتب عبد اللطيف قطب فى الفجر أيضا، المدة الثالث عشر، إبريل ١٩٢٥.

١٣- انظر: فجر القصة المصرية، ص: ٧٩.

١٤- J. Butt. Dickens at Work (London, 1957), p. 38

١٥- G. Gissen. Critical Studies of the works of Charles Dickens, (New York: Haskell House, 1965), pp. 16-17

١٦- Charles Dickens. The Works of Charles Dickens. (the sketches by Boz), (New York, Bigelow and Co. Inc., n. d) 1:269.

١٧- المصدر نفسه 1:52

١٨- A Nisbet. ed Dickens Centennial Essays . C Berkeley and Los Angeles of California Press, 1971), p. 96

١٩- انظر على سبيل المثال لا الحصر: تطور فن القصة القصيرة فى مصر، ص: ٢٠٩- ١١٢، القصة المصرية (طبع دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٣)، سفرة الناي، انظر مقدمة يحيى حتى، ص: ٢ .

٢٠- Dickens Centennial Essays . p. 88.

٢١- Critical Studies of the works of Charles Dickens, pp. 22- 23

٢٢- انظر مثلا: «ولكنها الحياة» وفيها تقع الزوجة فى غرام أعز أسفقاء زوجها بعد موت هذا الأخير مباشرة. وأيضا «القمر» حيث يكتشف عزيز



الخطاب المسرحي فى النقد الأدبى بالخليج العربى

نورية صالح الرومى*

المدخل

الخطاب النقدي هنا باعتباره مشروعاً يطمح إلى رصد الحركة النقدية المواكبة للتجربة المسرحية فى منطقة الخليج العربى وتقييمها.

ومن المعروف أن الخطاب بأنواعه المتعددة، يرتبط بمستوى الخطاب الثقافى السائد فى مجتمع بعينه، حاملاً رسالته المنوطة به، باعتباره - أى الخطاب الثقافى العام - يشكل «مرجعية» الخطاب الخاص، ويحدد له السياق المعرفى الذى يفك أسرار «الشفرة» التى يقوم عليها الخطاب الأدبى، أو النقدى، موضوع بحثنا. لذلك، فلا غرو أن يتعدد طرائقه الثقافى ذاته، والخطاب الأدبى جزء منه، وأن تتعدد طرائقه ومستوياته فى التعامل مع المرسل إليه، فرداً كان أو جمعياً، كل بحسب ثقافته، وطبيعته، ومدى وعيه بالخطاب الإبداعى، موضوعياً وفكرياً، تاريخياً واجتماعياً، فنياً وجمالياً، الأمر الذى يقودنا إلى الحديث عن التجربة المسرحية والحركة النقدية المصاحبة لها فى الخليج العربى، من خلال إشارة

من طبائع الأمور فى مجال الدرس الأدبى أن ينشأ النقد الفنى لاحقاً للنص الإبداعى، راصداً، ومقوماً، ومطوِّراً، وبترانيم التراثين النقدي والإبداعى، يتكون - فى تاريخ الآداب والفنون - ما نطلق عليه اسم: الخطاب النقدي والخطاب الأدبى ضمن منظومة الخطابات الثقافية الأخرى من مثل: الخطاب المسرحى، والخطاب الروائى، والخطاب الشعرى، والخطاب الدينى، والخطاب السياسى، والخطاب الإعلامى.. إلخ. وعلى الرغم من أن مفهوم الخطاب - وهو مصطلح حديث - غير متفق عليه تماماً طبقاً لتعدد الموضوعات التى يطرحها الخطاب^(١)، فإننا نطمح إلى تحديد مفهومنا للخطاب فى مجال هذا البحث النقدي، فإذا هو فى رأينا، فى إيجاز شديد: «نقد النقد». بمعنى أننا نستخدم

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

حيث لم يتم بإعداد نصوص تاريخية أو أدبية على نحو تعشلي مدرسي، وإنما يكتب للمرة الأولى أعمالاً مسرحية شعرية من تأليفه صافد أن لاقت رواجاً على مستوى النص الشعري، أو العرض المسرحي في آن، فقد طبعت ثم عرضت على المسرح في عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣^(٢)، على التوالي. غير أن كتابات الشاعر العريض لم تفرخ أعمالاً أخرى عند ظهورها مباشرة، على نحو ظل معه العريض وكتاباته المسرحية آنذاك، علامة وحيدة، وتجربة فردية من حيث قصيدة التأليف المسرحي، ومن حيث كونها صيغت شعراً^(٣)، ومن حيث كونها أيضاً أول نص مسرحي مكتوب في المسرح العربي في الخليج. ولذلك، فقد كان - العريض - استثناء يؤكد القاعدة التي تقول: إن هذه الفترة من بدايات المسرح في الخليج العربي، تنتمي إلى مرحلة التجريب المبكرة، بكل شوائبها وعيوبها الفنية.

وتتوالى بعد ذلك المحاولات المسرحية (التعشيلية) - على مستوى المسرح المدرسي - في كل من الكويت والبحرين آنذاك، مشكلة البدايات التاريخية لنشأة هذا الفن الجديد، وظهوره في هذه المنطقة للمرة الأولى. وبالرغم من افتقار هذه المرحلة لجوهر الفعل المسرحي، أو الدرامي، كما نعرفه حالياً، فإنها قد غرست في وجدان المتلقي - الجمهور - وعياً مسرحياً مبكراً بجذوى المسرح ووظائفه الحيوية نفسها، واجتماعياً، وجمالياً، الأمر الذي أسرع بنماء هذا الفن لاحقاً. حتى نبواً موقعه من خارطة الفنون والآداب في الخليج العربي.

ولا يختلف مؤرخو الأدب ونقادهم على أن التجريبتين المسرحيتين في البحرين والكويت قد تزامنتا - تقريباً - من حيث النشأة، وتشابهتا من حيث البيئة الثقافية والاجتماعية^(٤). أما بقية الدول الأخرى في منطقة الخليج، كدولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وقطر، وعمان، فقد تأخر ظهور المسرح فيها إلى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات، لأسباب ثقافية واجتماعية وسياسية عدة.

وتتسم مرحلة البدايات عموماً - بعدد من السمات أهمها: الالتكاء على المسرح المدرسي في تنمية الوعي

موجزة عن نشأة الفن المسرحي في هذه المنطقة، ومدى ارتباط هذه النشأة عندنا بالوعي الجمعي، أعنى وعي المجتمع والجمهور بالإبداع المسرحي، وأهمية دوره وأهدافه، ومدى الحاجة إليه. بمباراة أخرى، ما جدوى المسرح، وما وظائفه الحيوية التي دفعت الجمهور المتلقي إلى الإقبال على هذا الفن المسرحي الوليد عربياً، مع بدايات هذا القرن. وتقويم هذه التجربة المسرحية التي لم يجاوز عمرها - محلياً وخليجياً - بضعة عقود من الزمان من النجاح والفشل، ومدى مواكبة الحركة النقدية لها، ودورها العميق والأساسي في تنمية الوعي المسرحي لدى الجمهور المتلقي على المستوى الاجتماعي والنفسي، وفي النهوض بالتجربة المسرحية ذاتها على المستوى الفني والجمالي.

وقد اختلف الجمهور الخليجي - في البداية - في تقييم هذه التجربة - وفي تحديد أهدافها ووظائفها وغايتها (بين التسلية والتعليم)، أو (بين الترفيه والتثقيف). ودون ما خوض في هذا الخلاف الآن الذي يمكن أن نعزوه إلى قلة وعي الجمهور بالعمل المسرحي و طبيعته آنذاك، وعدم وجود حركة نقدية مواكبة لهذه البدايات، فإن الذي يعبنا في هذا المقام هو أن التجارب المسرحية المبكرة كانت تجارب فردية يقوم بها بعض الهواة، وتتقصها مؤازرة الدولة ووعي الجمهور، وذات طابع مدرسي تعليمي أو وعظي بحث.

وإذا كانت الكويت قد عرفت المسرح في العقد الثالث من هذا القرن، فإن دولة البحرين هي أول دولة خليجية يظهر فيها هذا الفن، عندما لجأ المدرسون إلى النصوص الأدبية والتاريخية الجاهزة، لاختيار بعضها وتحويلها إلى نصوص تمثيلية تؤدي على خشبة المسرح المدرسي. وأقدم نص ذكرته المصادر هو (القاضي بأمر الله)، الذي قدم على خشبة مسرح الهداية الخليجية عام ١٩٢٥، ولكن المصادر لا تتفق حول شكل هذا النص، هل كان تمثيلية، أم نصاً مسرحياً؟ ونرى أنه واحد من أعمال تمثيلية تفتقد جوهر الفن المسرحي، أعنى تفتقد الحكمة الدرامية، التي تنقلها من الحوار السردى أو التاريخي، إلى الفعل الدرامي، والحوار الدرامي. غير أن مجيء الشاعر إبراهيم العريض عام ١٩٢٦ إلى البحرين بشكل نقلة نوعية في تطور التجربة المسرحية في البحرين،

شرعت في إثبات وجودها في الخمسينيات من هذا القرن^(٦) بوصفها ظاهرة فنية تؤكد وجودا مسرحيا فاعلا في الكويت - على سبيل المثال - على يد الفنان محمد النشمي رائد المسرح الرجل آنذاك.

وتتسم هذه المرحلة، التي أطلقنا عليها اسم المرحلة الارتجالية، بعدد من السمات منها عدم وجود نص مسرحي مكتوب - بالمعنى الفني - بتقيد به الممثلون، ومنها تفكك العروض المسرحية، وانقراضها وحدة الفعل، أو الحدث الدرامي، وأعضائها من هواة التمثيل، وعدم ظهور المرأة الممثلة (إلا إذا استثنينا ظهور الفنانة عودة المهنا في مسرح محمد النشمي في فترة لاحقة)، وعدم وجود تقاليد مسرحية، وكذلك تقطع العروض المسرحية، فضلا عن تقديمها بالجانح للجمهور، وانفتاحها إلى مواسم مسرحية متقطعة.. إلخ، إلى جانب انعدام النقد الأدبي للخطاب المسرحي آنذاك، باستثناء بعض الملاحظات الصحفية، أو الشفهية الانطباعية، غير أن العين الناقدة بمقدورها أن ترصد خلال هذه المرحلة بعض الملاحظات الأخرى. ومنها أن المسرح الارتجالي بطبيعته يعتمد بالدرجة الأولى في حواره على اللهجة المحلية، وأنه يعتمد إلى التسلية، والترفيه، والكوميديا المرحلة، وكوميديا الألفاظ، وأكثر مما يعالج من قضايا اجتماعية، أو سياسية على نحو درامي جاد - من شأنها أن تدفع المثلثي - الجمهور - إلى التفكير في قضايا الاجتماعية والسياسية. فهي - أي هذه المسرحيات الارتجالية - قد اعتمدت من حيث الموضوع على اختيار بعض الوقائع التاريخية أو الأدبية، بهدف وعظي، أو تعليمي مباشر، إلا إذا استثنينا بعض أعمال محمد النشمي حين حاول أن يظهر نفسه، فشرع يعالج في مسرحه بعض قضايا مجتمعه، خاصة إثر الطفرة الاقتصادية بعد النفط مثل: قضية «التنميين»، [أي شراء الحكومة للمنازل القديمة من الشعب في داخل العاصمة الكويت، واختلاف الأسعار في تشمين الأرض من منزل لآخر]، وأقربها في تفكك البنية الاجتماعية الكويتية، في أسلوب ساخر، عرف به محمد النشمي، وإن كان ذلك يتم في معظم الأحيان بأسلوب في متعثر، في مسرحياته من مثل: (أم عسبر)، و(حرامي آخر طراز)، ومسرحية (رد الكلب على القصب)، ومسرحية (إضراب المخايير)، وغيرها من النصوص^(٧).

المسرحي، ومنها الانكفاء أيضا على الصياغات المباشرة، ذات النزعة الخطاطية للموضوعات التاريخية، والقومية، والإسلامية، والأدبية، إعدادا وإسهاما^(٨).

ولم تسفر هذه المرحلة بنصوص مكتوبة أو مطبوعة، إلا بشيء من المجاوزة؛ إذا وضعنا تجربة الشاعر إبراهيم العريض في موضع الاعتبار، باعتبارها تجربة استثنائية في هذه المرحلة المبكرة.

ولكن مرحلة البدايات بكل طوائعها المدرسية والارتجالية، تبقى ذات قيمة تاريخية واجتماعية، ونفسية، لا يمكن تجاهلها في مجال رصد التجربة المسرحية في الخليج، خاصة في مجال تنمية الوعي بالفن المسرحي، ووظائفه الجمالية، والفكرية آنذاك.

الخطاب النقدي والإبداع المسرحي

إن تحليل الخطاب النقدي للمسرح الخليجي، يستدعي بالضرورة قراءة الخطاب المسرحي في الخليج العربي إبداعيا أولا، نقديا ثانيا، (خاصة بعد انتهاء مرحلة المسرح المدرسي). وعموما، فإن التأريخ للخطاب المسرحي في الخليج يجب أن ينف - من وجهة نظر الخطاب النقدي - عند مرحلتين أساسيتين تاريخيتين في بنية هذا الخطاب المسرحي نفسه - (ومن ثم بنيت النقدية فيما بعد)، يمكن أن نشير إليهما، فيما يأتي في إيجاز شديد، على أن نحول إلى التفاصيل في مكانها العلمية المتاحة.

المرحلة الأولى: المرحلة الشفاهية:

ويمكن أن نطلق عليها أيضا المرحلة الارتجالية إذا شئنا استخدام مصطلح مسرحي، ونعني بها هنا المسرح الارتجالي الذي يقتصر إلى نص أدبي مسرحي، ويمكن تحديد بدايات هذه المرحلة بالانتقال من العروض المدرسية المحدودة والساذجة إلى العروض الفنية الجماهيرية، حيث تجاوز المسرح عندئذ وظيفته التعليمية (المدرسية)، إلى وظيفته الاجتماعية الأكبر. بالرغم من وجود تدخل أحيانا بين المسرح المدرسي، والمسرح الجماهيري، حيث كانت الفرق المسرحية الوليدة تلجأ آنذاك إلى الاستعانة بخشية المسرح المدرسي قبل أن تتوافر لديها مسارحها الخاصة، فإن التجربة المسرحية بمعناها الفني، قد

المرحلة الثانية: المرحلة النصية:

وهي المرحلة التي اتسمت فيها التجربة المسرحية بوجود نصوص مكتوبة خصيصا للمسرح، ولذلك يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكتابية، بعضها ظل مخطوطا، وبعضها عرف طريقه إلى النشر مبكرا في المجالات الفنية الأدبية وقتئذ. وقد قام خالد سعود الزيد مؤخرا، بجمع عدد منها في كتاب له بعنوان: «مسرحيات يتيمة في المجالات الكويتية ١٩٤٧ - ١٩٥٤».

ومع نضج الكتابات المسرحية، واستواء بنيتها الفنية والدرامية، شرع كتاب المسرح في طبع أعمالهم المسرحية في كتب مستقلة، للقراءة الأدبية. وإذا كان النشئي هو رائد مرحلة الارتجال على مستوى الكويت - فإن هذه المرحلة مدبنة في ريادة رجل آخر من رجالات الكويت هو: حمد عيسى الرجب الذي يعد «رائد الحركة المسرحية في الكويت» على حد تعبير خالد سعود الزيد (٨).

وتتسم هذه المرحلة النصية (الكتابية) بما يأتي:

- أنها ليست حكرا على الكويت والبحرين فحسب، بل تشمل جميع دول الخليج العربي، وأن نصوصها المطبوعة أو المنشورة من الكثرة التي يصعب حصرها. وأنها مرحلة ارتبطت بوجود التعليم وتطوره، إثر الطفرة الاقتصادية والاجتماعية، ووجود المرأة وخروجها للعمل والتعليم. وتقتضي الأمانة العلمية والتاريخية هنا، أن نشير إلى جهود الأستاذ زكي طليمات، المبكرة والرائدة، حين استدعته دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل، بالاتفاق مع (معارف الكويت) وقتئذ، وزارة التربية حاليا، لغرضين:

الأول: النشاط الفني في الكويت، من أجل تقديم تقرير واف عن مظاهر هذا النشاط ووسائل تدعيمه والارتقاء به.

والثاني: لإلقاء محاضرتين (في إطار مهمته) في الموسم الثقافي الرابع، الذي اعتادت دائرة المعارف إقامته سنويا، فكانت محاضرتي الأولى بعنوان: (أضواء على تاريخ المسرح العربي)، والأخرى بعنوان: (المسرح والوعي الاجتماعي).

وبالرغم من أنه أشاد بالمسرح الشعبي (مع توقفه عن العطاء) بإدارة محمد النشئي، فقد اقترح إنشاء فرقة محترفة باسم المسرح الشعبي، وأن يكون أعضاؤها متفرغين للعمل الفني نظير مكافآت من الدولة (٩). وقد أحدث زكي طليمات، سواء في محاضراته. أو في تقريره، أثرا كبيرا في نمو الوعي المسرحي، والنهوض بالفن المسرحي معا، إذ سرعان ما دعت وزارة الشؤون بعد ذلك بثلاث سنوات، وعهدت إليه بإنشاء مسرح حلث قائم على أسس علمية (١٠)، فأنشئ المسرح العربي في ١٠ / ١٠ / ١٩٦١م.

(وهو المسرح الذي انتقل فيما بعد إلى فرقة أعلية)، صارت تتلوها فرق أخرى محترفة، مثل مسرح الخليج العربي (١٩٦٣)، ثم كان المسرح الكويتي (١٩٦٤) بقيادة النشئي مرة أخرى. وقد توجت جهود زكي طليمات بإدارة «مركز الدراسات المسرحية» والإشراف عليه، وهو المركز الذي دعت وزارة الشؤون إلى إنشائه في عام ١٩٦٥م، وسرعان ما انتقلت تبعية هذا المركز إلى وزارة التربية وتحويل المركز إلى «معهد الدراسات المسرحية» ومن ثم إلى وزارة الإعلام. وفي عام ١٩٧٢ استقدمت الكويت على الراعي لدراسة الحركة المسرحية في الكويت، وكتابة تقرير عنها، فكتب إلى وزارة الإعلام بضرورة تحويل المعهد الثانوي إلى معهد عال يناظر كليات الجامعة، فوافقت الوزارة، وصدر مرسوم أميري في ٢٢ / ٢ / ١٩٧٦ بإنشاء المعهد، على نحو ما هو معروف (١١).

وارتبطت هذه المرحلة أيضا بانتظام زيارات الفرق المسرحية العربية، وأيضاً خروج الفرق المسرحية الخليجية إلى العروض الخليجية والعربية. وأيضاً المشاركة في المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات العربية، وبظهور الصحافة الفنية في الصحف اليومية، والمجلات الإخبارية، والمجلات المتخصصة، وأيضاً بظهور حركة نقدية واعدة وواعية، واتسمت أيضا برعاية الدولة، بجميع هيئاتها، ومؤسساتها، ووزاراتها، وصدور القوانين الخاصة بالمسرح واتحاداتها، ثم اهتمام وسائل الإعلام من صحافة، وإذاعة، وتلفزيون بنقل، أو تنظية، أو الإعلان عن المسرحيات، أو عمل المقابلات مع الشخصيات المسرحية، أو النقد، أو عمل الندوات الخاصة بالمسرح بهذه

النقد الصحفي

أو

الخطاب المسرحي في النقد الصحفي

من المؤكد أن الصحافة بالنسبة إلى النقد المسرحي، هي أكثر وسائل الاتصال الجماهيري ذيوفا واستخداما، لسبب بسيط، هو «تزامن» هذا النقد مع العرض المسرحي، إن لم يكن قبل ذلك، حين يقوم الصحافي بالكتابة عن عرض مسرحي وشيك، عن موضوعه، مؤلفه، مخرجه، مثلثه، إنتاجه. إلخ، إما على نحو إخباري/ إعلامي في باب (الأخبار الفنية)، وإما على نحو إعلاني مدفوع الأجر. وتتجلى أهمية هذا النوع من النقد، ليس في تزامنه مع العرض فحسب، بل أيضا ببراعته في تحليل العرض المسرحي في الزمن الذي يعرض فيه مباشرة، وفي الاهتمام بتفاصيل العرض بما هوحدث في حد ذاته، (على التقبض من النقد المنهجي الذي يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية في إطار نسق ما، أو اتجاه ما، فكروا أو لينولوجيا أو نقديا) في كونه الأبرز تأثيرا في الحياة المسرحية، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحي، والأكثر انتشارا بين الجمهور المثقفي، وباعتباره فوق ذلك التسجيل المتصل والرصد الفوري لكل جديد على خشبة المسرح (وهو يسبق بالضرورة الدراسات النقدية المنهجية أو الأكاديمية)، يفرض علينا أن نعيد منه (١٣).

ونقصد بالنقد الصحفي هنا ذلك النوع من النقد المسرحي الذائع في وسائل الإعلام، ولا سيما الصحافة المكتوبة (صحف يومية، ومجلات أسبوعية، شهرية، فصلية)، وكذلك في الصحافة السمعية والمرئية في الإذاعة - التلفزيون (سواء أخذ في ذلك شكل الخبر أو الرأي، أو الحوار، أو التحقيق الصحفي، أو الأحاديث والندوات، أو الإعلان)، وهو ضرب من النقد نشأ مواكبا للأنشطة المسرحية، ومزدهرا بازدهارها، وذلك عندما بدأت الصحافة المكتوبة، والسمعية والمرئية في دول المنطقة (مثلا هو الحال في الصحافة العربية والغربية)، تفتح صدرها للكتابات النقدية المسرحية، وتوليها اهتماما واسعا، منذ بداية فترة الستينيات، مع تأسيس الفرق

الوسائل الإعلامية المختلفة، ثم تمويل الدولة ودعمها ماديا ومعنويا للمسارح المحلية، وتكريم المبدعين في مجال المسرح. واعتتمدت عروض هذه الفترة من حيث الموضوع على نصوص محلية، مؤلفة، أو مقتبسة، ولم يعد ثمة حرج في الاقتباس، والتعريب من النصوص العربية، والعالية الذائعة، وتراوحت لغة الحوار بين اللهجة المحلية والعربية الفصحى. ومن حيث الجماليات المسرحية ذاتها، فقد تميزت بظهور الشخصية المحلية، وطفان الثقافة المحلية على العرض المسرحي، خاصة إثر ظهور كتاب محليين، ومخرجين محليين، وكذلك سائر العاملين في العرض المسرحي من ديكور، وإخراج، وملابس، وإضاءة، وموسيقى... إلخ. وقد ساعد على ازدهار المرحلة النصية (الكتابية) والإبداع المسرحي، نصا، وعرضا، ونقدا، إنشاء الجامعات في الخليج التي شرعت، منذ افتتاحها، تولي اهتمامها الأكاديمي، العلمي والمنهجي، نحو تدريس أدب منطقة الخليج والجزيرة العربية، بما في ذلك الأدب والنقد المسرحيين، على أيدي أساتذة متخصصين في الأدب المسرحي ونقده.

مرة أخرى تشير هذه الدراسة إلى أنها لا تلجأ للحركة المسرحية في الكويت والخليج، فما أكثر الكتب والدراسات التي تناولت التاريخ لها (١٤)، وكل ما يعني هذه الدراسة أن المسرح في المنطقة، من حيث النشأة والتطور، قد مر بمرحلتين، أطلقنا على إحداها المرحلة الشفاهية (الارتجالية)، وعلى الأخرى المرحلة النصية (الكتابية)، أعنيذين بعين الاعتبار النص المسرحي، في المقام الأول، وأن المرحلة الأخيرة - الكتابية - هي المرحلة الحقيقية والمثمرة لإبداعنا - في الخطاب المسرحي في المنطقة، ومن ثم فلا غرو أن يواكبها خطاب نقدي مواز، هو الذي يعنينا وهو الذي نسعى إلى تحليله وتقويمه. وقد أجمع النقاد المتنبون بمتابعة التجربة المسرحية في المنطقة على أن النقد المسرحي، أعني الخطاب النقدي المواكب للحركة المسرحية الخليجية، قد سار في مسارين لا ثالث لهما، وقد انفقوا على تسميتهما باسم النقد الصحفي، والنقد المنهجي. فمادنا قال هذا الخطاب النقدي؟ وإلى أي مدى كان فاعلا ومؤثرا في ازدهار الحركة المسرحية ومتابعتها وتقويمها؟..

هنا تحدت شروط الناقد الصحفي ومتطلباته، بدءاً من وجود ثقافة معرفية واسعة، مروراً بثقافة مسرحية متخصصة، فنياً وتقنياً، محلياً وعربياً وعالمياً، ومتابياً للاتجاهات المسرحية والتيارات النقدية المختلفة والمتعددة، وقادراً على امتلاك لغة نقدية مسرحية، وانتهاءً بكونه متفرغاً، وبملك حرية التعبير وإبداء الرأي دون ضغوط من أى نوع^(١٥).

وبنادر، فنقول: إن هذا النوع من النقد هو ناقد مثالي، ونادر الوجود، إن لم يكن غائباً - أساساً - في مجال النقد الصحفي عندنا، وإنما هناك محررون فنيون - بشكل عام - في أحسن الأحوال، بعضهم لا تزيد ثقافته على ثقافة القارئ العادي، وبعضهم يكاد يكون عالة على الصحافة نفسها، بل الصحافة الفنية، ولكنهم في الحالتين مؤثرون بشكل أو بآخر، في الخطاب النقدي الصحفي. وإلى جانب هؤلاء المحررين الفنيين لا تتردد الصحافة المحلية أو الخليجية أن تنسج صبرها لأساس لا علاقة لهم بالفن أصلاً، وغير متمكنين من الكتابة بشكل عام، ومن الثقافة المسرحية بوجه خاص، فتنشر لهم مقالات، أو كتابات نقدية عن المسرح - وما هي من المسرح في شيء - لكنها تزيد الأمر سوءاً بقدر ما تسيء إلى النقد وإلى المسرح معاً، وإلى المطلق أيضاً إلى الحد الذي بات معه مفهوم النقد الصحفي يحمل قدراً موحياً بالاستغفاف والسطحية^(١٦)، بل إلى الحد الذي فقد معه جدواه، خاصة في مرحلة التسعينات، مع انتشار المسرح التجاري وتراجع المسرح الجاد.

ولا جدال في أن النقد الصحفي للإبداع المسرحي في الصحف المحلية - في الخليج العربي - قد شكل البيئة الأولى تاريخياً وفنياً في مسيرة النقد المسرحي في الخليج. وتعود البدايات التاريخية لهذا النقد الصحفي إلى تلك الكتابات المبكرة التي كتبها بعض الكتاب العرب مثل: أحمد الشراصي عام ١٩٤٩، حين نشر في مجلة «البعثة الكويتية» الصادرة في القاهرة، العدد الأول، السنة الثالثة، أول نص نقدي بعنوان: «عرض سريع لمسرحية مهزلة في مهزلة»^(١٧)، وهي المسرحية، أو بالأحرى «التمثيلية» التي مثلت على مسرح بيت الكويت في القاهرة (سفارة دولة الكويت حالياً). أما النص النقدي الثاني فإنه للكتاب الكويتي إبراهيم الشطي:

المسرحية، الحكومية والأهلية، وإنشاء مسارح جديدة في دول الخليج، وظهور نهضة مسرحية أحدثت تطوراً كمياً ونوعياً، واتجاه قسم كبير من العاملين في المسرح إلى الاحتراف على نحو ما أشرنا من قبل، وافتتاح المسرح الخليجي على الآفاق الفنية والمسرحية، العربية والعالية، تعريباً واقتباساً، ناهيك عن وقوفه على الأشكال الفنية الغربية الجديدة (كالمسرح الملحمي، والمسرح داخل المسرح)، والاتجاهات، والتيارات المسرحية الحديثة.. إلخ، الأمر الذي اقتضى - وبالضرورة - ظهور ناقد مسرحي متخصص، (لم يعد الناقد مجرد أديب أو شاعر، كما هو الحال في المرحلة الشفاهية أو الارتجالية). هذا الناقد الجيد هو الذي يحاول أن يرى العمل المسرحي من كل جوانبه: نصياً، إخراجياً، تشكيمياً، جمالياً، دلالياً، وصارت مهمة الناقد أكثر تعقيداً، كما تعاطف الدور الذي بات على الناقد الصحفي أن يلعبه، دور الوسيط بالنسبة إلى الجمهور ودور المستوعب والراصد بالنسبة إليه، ودور الكاشف بالنسبة إلى المسرحيين. فهو يجب أن يرافق العمل قبل بداياته، بالخبر الوافي ليهيئ للناس لحضوره، ويجب أن يتابع تفاصيل التنفيذ، ويجب أن يعقب على العمل تعقيباً مباشراً تحت إحياء الصحافة، ويجب - إذا أمكن - أن يحلل العمل تحليلاً في العمق. إذن، خبر، رصد، متابعة، نقد، تحليل. فهو عنده الآن مسرحية جديدة، مليقة بالأسئلة والاحتمالات ومستويات التأويل والتفسير^(١٨). وهو عنده جمهور، أو بالأحرى جماهير مختلفة المشارب والمستويات والميول والنوازع، ولهذا، فهو يشعر بمسؤولية كبيرة، ليس باعتباره «دليلاً لجماهير المشاهدين» فحسب، بل أيضاً لأن الصحافة المحلية (في أي بلد من بلدان الخليج) تجاوزت محلّتها، ولإقليميتها إلى المحيطين العربي والدولي، ومن ثم صار الناقد الصحفي - مطالباً بأن يلعب دوراً تواصلياً جديداً مع العواصم التي تصلها صحيفته، حين يكتب لقرائه أيضاً عن العروض المسرحية في بلاده ومؤلفيها، ومخرجيها، وممثلها، واتجاهاتها، وتياراتها، وقضاياها الفكرية والفنية، الأمر الذي يقتضى بالضرورة - وجود ناقد مسرحي يكون في مستوى المهمات النقدية الملقاة على عاتقه، على كل الأصعدة، الثقافية والمسرحية، والفنية، والأخلاقية أيضاً. ومن

صدرت عن الجهة نفسها في البحرين، ومجلة «البحرين الثقافية»، وهي مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة البحرين، ومجلة «نزوى»، وهي مجلة فصلية ثقافية صادرة عن جريدة عمان للصحافة والنشر، ومجلة «الرافد»، وهي فصلية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ومجلة «عالم الفكر»، المجلة الفصلية الثقافية التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت. ومجلة «النارة» التي تصدر عن دار الملك عبد العزيز بالرياض، وغيرها من المجلات الثقافية في دول الخليج العربي، وهذه المجلات جميعها تهتم بشؤون الفنون الأدبية، وتخص فن المسرح بأبواب ثابتة أو بأعداد خاصة، أو ملفات أدبية (مسرحية) بين فترة وأخرى.

وعلى الرغم من الجهود النقدية التي بذلها الصحفيون والمحررون الفنون، فإنها في معظمها جاءت سلبية، في رأي كثير من النقاد للمعتين بالحركة المسرحية، وهو حكم صحيح في مجمله، دون أن ننكر في هذا المقام وجود بعض المقالات النقدية الجادة والإيجابية في تطور الإبداع والنقد المسرحي، ولكنها قليلة من أمثال كتابات: بلال عبدالله، ومحبوب العبد الله، وعبد الستار ناجي، وحسن يعقوب العلي، ومحمد جابر الأنصاري، ومحمد حسن عبد الله، ومحمد مبارك الصوري، ومحمد مبارك بلال، ووليد أبو بكر، ونادر الفنة، وأحمد راشد ثاني، ولولي أحمد، وإبراهيم غلوم، وخالد عبداللطيف رمضان.. وغيرهم كثير.

وربما يصدق هذا الحكم النقدي، بظايعه السلبية على معظم الكتابات النقدية أو شبه النقدية التي نشرت في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية. أما المجلات الفصلية، فقد اتسمت بظايع يختلف عن طابع المجلات الأسبوعية، والصحف اليومية، باعتبارها مجلات علمية أكاديمية، تنشر أبحاثاً ودراسات علمية، لكتاب متخصصين من بينهم أساتذة الجامعات، وهذا ما سنتكلم عنه في صفحات لاحقة عند الحديث عن النقد المنهجي والأكاديمي.

ونظراً لسلبية هذا اللون من النقد غير المؤثر في مسيرة النقد المسرحي وتطوره، فشمّة شبه إجماع بين النقاد الأكاديميين، والفنانيين المسرحيين أنفسهم، على نقد هذا

نص (وفاء)، وهو المسرحية (التمثيلية) التي نشرت بمجلة البعثة أيضاً في العديدين - التاسع والعاشر من عام ١٩٥١م (١٨). وأياً ما كان الرأي في مستوى هذا النقد المبكر، إلا أنه أمر لا يمكن أن يجاوز في هذا المجال.

لقد كان ظهور هذا اللون من النقد الصحفي استجابة طبيعية لأمرين: أحدهما: ظهور الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية، أو الشهرية، التي فتحت صدرها للنقد الصحفي بقدر ما فتحت صدرها أيضاً للإبداع الأدبي بشكل عام. وقد تطورت هذه الصفحات الفنية في هذه الصحف والمجلات الثقافية، فخصصت أبواباً ثابتة للفن، والأدب، والنقد، أو أصدرت ملاحق أدبية، يومية أو أسبوعية، كما عتبت المجلات الثقافية الأسبوعية «العامة»، أحياناً، بإعداد ملفات دورية تعنى بشؤون الأدب، والفنون، والثقافة، ومن بين ما تهتم به المسرح. أما معظم المجلات الشهرية فقد أعطت فنون هذه المنطقة باباً ثابتاً خاصاً أسمته «شؤون الخليج» (١٩)، كما أن بعض المجلات الشهرية شرعت تخصص باباً ثابتاً باسم «المسرح» (٢٠).

وسرعان ما ظهرت المجلات الفنية المتخصصة في الفن بوجه عام، من مثل: مجلة «عالم الفن» الأسبوعية، التي تصدرها جمعية الفنانين الكويتية، ومجلة «الثقافة والفنون» الشهرية، التي تصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وغيرها. ومجلة «الرولة»، التي تعنى بشؤون المسرح، والتي يصدرها مسرح الشارقة الوطني في دولة الإمارات العربية المتحدة. وهناك العديد من المجلات الأخرى الشهرية نذكر منها على سبيل المثال: مجلة «الكويت»، التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وكذلك مجلة «العربي» أيضاً، ومجلة «البيان»، التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وهي مجلة فكرية شهرية، ومجلة «شؤون أدبية»، وهي مجلة ثقافية يصدرها اتحاد كتاب الإمارات، ومجلة «التواد» الملف الدوري الذي يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، والمجلة العربية، وهي مجلة ثقافية اجتماعية جامعة. أما المجلات الفصلية من مثل: مجلة «كتابات»، وهي الفصلية الثقافية التي تصدر عن أسرة الأباء والكتاب في البحرين، وكذلك مجلة «كلمات»، التي

بقسم النقد والأدب بالمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت أيضاً، وهو بعنوان: «النقد المسرحي في الصحف الكويتية من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠»، وقدمه عام ١٩٩٤ لنيل درجة البكالوريوس. والبحثنان من ثمرة النقد المنهجي الذي يشير إلى الدور الإيجابي، أكاديميا وفنيا، للمعهد العالي للفنون المسرحية، المنارة الأكاديمية للإبداع المسرحي ليس في الكويت فقط، وإنما في الخليج العربي.

وما عدا ذلك، فكل ما كتب في هذا المجال عبارة عن كتابات تاريخية، أو وثائقية، أو ذات طابع تسجيلي بعيدة عن تقييم الحركة النقدية المسرحية في الصحافة المحلية، وإنما هي كتابات تعنى بالردس البيبلوجرافي للمقالات الصحفية التي نشرت بشأن النقد المسرحي، وتتناول نشأة الصحافة وتاريخها وتطورها في المنطقة (٢٥).

وعندما نتأمل هذا الكم الهائل من النقد الصحفي - كما هو متوفر في الأرشيف الذي تمتلكه الباحثة في مكتبتها الخاصة، أو هذا الذي تملكه جريدة «القبس» (٢٦) - «في الكويت على سبيل المثال، إذ لا مجال للمبء الفردى أن يستوعب هذا الكم على مستوى دول الخليج العربي بأكملها) بالدرس والتحليل، فإنه يمكن أن نرصد الملاحظات النقدية التالية على الخطاب النقدي الصحفي نفسه والمربط بالمرح العربي في منطقة الخليج:

أولاً: أن الكتاب والصحفيين الذين عنوا بالنقد المسرحي - الصحفي - متنوعون محلياً وعربياً، رجالاً ونساءً، وغير متفرغين، ومتعددون في اتجاهاتهم أو توجهاتهم الفنية، أو بالأحرى في زوايا رؤيتهم العمل المسرحي، ورسالتهم، ووظائفهم، ومختلفون في مهاراتهم وأدواتهم النقدية، الأمر الذي ينعكس على تحليلاتهم سلباً في معظم الأحيان، وإيجابياً في أحيان قليلة أخرى.

ثانياً: أن أغلب الكتاب في النقد في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، غير متخصصين في الفنون المسرحية، والكتابة فيها، ونقد الأعمال المسرحية. ويؤكد هذا الرأي أهل المسرح من كتاب وفنانين، ففي ندوة عن دور إيجابيات النقد في الحركة المسرحية، يصفها المرحر الفني صلاح البابا بأنها

النقد، وأنه في آخر الأمر «نقد سلبى، ولا يدخل في تفاصيل العمل الفني، ولا يعطى للنتلقى جرعة مكثفة عن العمل الفني، ويكتفى بالمرض السطحي للشخص والأداء» (٢٧)، كما يذهب رأى آخر المذهب نفسه حين يقول: «إن النقد الأدبي البناء في صحفنا مفقود، أو شبه مفقود حتى أصبح يصول ويهول كل من استطاع أن يمتشق القلم، ويجد الجبر» (٢٨).

كما يرى بول شاؤول الرأى نفسه، حين يتحدث عن النقد الصحفي الذي يراه صادراً في رأيه عن موقف شخصي، أو ذاتي، لا علاقة له بالهم المسرحي، أو بالنقد المسرحي الحقيقي، فيقول في حديث صحفي معه بعنوان (٢٩) «دور النقد الإيجابي في الحركة المسرحية بين ناقد وكتاب»:

أن بعضهم وعندما تهتم وترحب به فإنه يكتب نقداً بشكل جيد عن المسرحية، وعندما تشغل عنه لظروف ما، فإنه يتجاهل العمل تماماً.

ويحمل كاتب آخر الصحافة المحلية مسؤولية عدم تقدم الحركة المسرحية بالدولة، وذلك لغياب النقد المسرحي (٣٠).

غير أن أحداً من الباحثين المعنيين بالحركة النقدية للإبداع المسرحي في الخليج العربي لم يمن - بشكل علمي مباشر - بدراسة هذا اللون من النقد، أعنى ظاهرة النقد الصحفي وتقييمه، باستثناء ورفقي بحث جادتين، إحداهما للناقد المسرحي بول شاؤول بعنوان: «النقد المسرحي في الصحف»، والأخرى كتبها وليد أبو بكر، بعنوان: «النقد المسرحي في الصحافة»، وقد قدمت الورقتان إلى المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، المنعقد في الكويت في الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨، (انظر البحث في وثائق المهرجان لأنه لم ينشر). ولمة بحثان آخران غير منشورين أيضاً - البحث الأول: بحث عبدالعزيز وارد الفياض - الطالب بقسم النقد والأدب، بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت: التابع لوزارة الإعلام وقتئذ. وهو بحث البكالوريوس للعام الدراسي ١٩٨٦، وهو بعنوان: «أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت إلى سنة ١٩٨٠»، والبحث الآخر: بحث فادى عهد الله الحلو، الطالب أيضاً

السائدة في معظم الصحف العربية بوجه عام، على نحو ما انتهى إليه بول شاول في بحثه غير المنشور، الذي شارك به في ندوة «الجمهور والمسرح»، التي أقيمت أثناء المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، وهو المهرجان الذي عقد في الكويت في الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨ م^(٢٩).

وأخيراً، نرتب على ما سبق أن جاءت كتابات هؤلاء الكتاب في الصحف والمجلات كتابات تأثيرة، أو انطباعية عامة ساذجة، وغير متوازنة موضوعياً، فقد تركز على النص فقط، أو للممثل، أو الإخراج، أو الدهكور، على نحو يتنافى مع وظيفة العرض المسرحي، وطرائقه النقدية، وذلك بحسب الخلفية المرفية، والثقافية للناقد. وإن كانت معظم الكتابات الصحفية، (وغير الصحفية) تنصب على نقد النص دون العرض، وهذا عيب ملحوظ، حتى عند كبار النقاد، ولا يدخل في تفاصيل العمل الفني بصورة متكاملة (وهذا يعني أنه أقرب إلى النقد الأدبي لا النقد المسرحي).

خامساً: بالرغم من ظهور بعض الأصوات النقدية التي تدعو إلى الرؤية الشمولية في معالجة قضايا المسرح الخليجي، ومنها النقد على نحو تكاملي (إقليمي)، لا تجزئي (قطري) - فإن هذه الأصوات قد وقفت عند حد الدعوة، والنوايا الطيبة كما يتضح ذلك عند: بلال عبد الله الذي كتب مقالاً بعنوان: «لماذا يعيش المسرح في منطقة الخليج فترة انغلاق، وانزواء؟». وهو مقال قصير يطرح فيه سؤالاً، لم لا نجد الجواب الواضح المقنع عليه، لأن الإجابة تحتاج إلى مسببات، وبراهين مثبتة، مدعمة، اخفقتها الإجابة عليه^(٣٠).

وفي مقال آخر للكتاب عبد الواحد الإمباي، بعنوان: «جولة بين ربوع المسرح الخليجي»^(٣١)، يطل الكاتب فيه على منطقة الخليج من نافذة واحدة، ولكنه يقسم دراسته إلى تقسيمات جغرافية، مبتدئاً بالحركة المسرحية في الكويت، ثم يلحقها بالحركة المسرحية في البحرين، ثم بالحركة المسرحية في قطر، وبعد كل حركة مسرحية يضع هوامشها، والمراجع التي رجع إليها في الكتابة، مما جعلنا نفقد النظرة الشمولية (التكاملية) في كتاباته، ونضعه في دائرة التقسيم الجغرافي الضيق للفن المسرحي في المنطقة.

«منذبة للنقاد ومحروى الصفحات الفنية»^(٣٢)، وينقل كلاماً للفنان الكاتب المسرحي محمد رشود الذي يقول عن هذا الموضوع:

«إن النقد محصور عندنا في الصفحات الفنية، ومعظم النقاد عندنا غير متخصصين، ولديهم وظائف (و) أغلب من في الصفحات الفنية غير مفرهين، لأنه لا توجد مواصفات. والنقد أصبح مهنة من لا مهنة له، وليس هناك متخصص، ويطلب منا أن نستمع.. فهناك طالب يمارس علينا النقد والكتابة في الصفحة الشعبية ويصبح ناقداً فنياً وهو يتكلم عن مسرح «الورعان»، فالمسألة فوضى في الجسم النقدي، والساحة النقدية مستباحة، ومن معه قلم مثل الضابط الذي لديه رتبة، وأغلب النقد في الصحف الفنية، إما أبيض أو أسود».

وفي حديث للكاتب المسرحي عبد العزيز السريع، يصف بعض كتاب الصفحات الفنية في الصحف، بـ «أنهم من الهواة وجامعي الأخبار، وقد أتيت لهم الفرصة ليحتلوا عن فن المسرح». ويعتقد «أن ما يكتب في الصفحات الفنية يؤثر بقدر معين بحيث يخلق شيئاً يؤثر الإضاءة أو يؤثر غباراً أو ضجيجاً»^(٣٣).

ثالثاً: أن الراسد لهذه الكتابات النقدية المسرحية، أو شبه النقدية في الصحافة الخليجية، يرى أن مثل هذه الكتابات لاتعدو أن تدرج تحت نوع من هذه الأنواع:

- الكتابة الإنشائية.
- الكتابة غير المتميزة.
- الكتابة الاتباعية.
- الكتابة الوصفية / السردية.
- الكتابة الإعلانية.
- الكتابة الاستهلاكية.

ومن اللافت للنظر أن هذه الأنواع والأشكال من الكتابات النقدية في صحافة المنطقة، هي عينها الأشكال

صاحبها: الخطاب النقدي الواكب للإبداع المسرحي في الصحافة اليومية، يتسم بالتسطيح عند كثير من المحررين الفنيين، كما يتسم بطابع الاستعجال^(٢١)، والضعف الناتجة عن فقدان المعايير النقدية، وعدم فهم طبيعة النقد المسرحي، الذي يقوم - في أبسط صوره - على ركيزتين: إحداهما فهم طبيعة النص المسرحي وبنية الدراما وتفسيره من أجل الكشف عن رموزه ودلالاته، والأخرى فهم قواعد اللعبة المسرحية - عند العرض - على مستوى الإبداع والتقنية، من (إخراج، ديكور، إضاءة وموسيقى... إلخ).

وإذا شئنا مزيداً من الصدق مع النفس، فإننا لا نتردد في القول بأن معظم الكتابات النقدية في الصحافة الخليجية، تصدر عن محررين وكتاب غير مؤهلين علمياً وفنياً على الإطلاق، بل يفتقرون حتى إلى الموهبة الفنية فلا يمتلكون الحساسية الإبداعية الضرورية في مجال الكتابات النقدية، ومن ثم لا تعدو كتاباتهم النقدية أن تكون نوعاً من «الغلو» النقدي، لا قيمة له.

ثامناً: بالرغم من أن الكثرة الكاثرة من النقد الصحفي، الذي وسم بالسلبية، حيث لا علاقة له بالنقد، صحفياً أو غير صحفي، فإن ثمة عدداً آخر من المقالات الصحفية يمكن وصفها بالجدية والإيجابية، حين تكون صادرة عن متخصصين، وقد وجدت في هذه الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وهذه الكتابات لها خصوصيتها التي تميزها عن الكتابات الإنشائية والسطحية التي سبق أن أشرنا إليها، ذلك لأن أغلب هؤلاء الكتاب من المهتمين بشؤون المسرح، وحركته الأدبية والنقدية، بل إن أكثرهم من المتخصصين في مجال العمل المسرحي نفسه، سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج، أو الديكور أو... إلخ، أو من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة. وهذه المجموعة من الكتاب قد أثرت الحركة المسرحية بكتاباتها في الصحف، والمجلات، بالندوات التي أقيمت في هذه الصحف، أو تحت إشراف بعض المؤسسات الثقافية، كالندوة التي دعا إليها المسرح العربي بالتعاون مع جريدة «القبس» في فبراير عام ١٩٨٠، والندوة التي اختصت بها مجلة «عالم الفن» أو تلك التي عقدت برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (١٩٨٤)، أو

إن الأصوات النقدية العالية، والطاغية على الخطاب المسرحي الخليجي هي أصوات مغممة في إقليميتها، أو بالأحرى كانت في نظرتها تفتقد الحس النقدي التكاملية، بالرغم من أن البدايات واحدة، والهموم المسرحية واحدة، والمواقف الفنية والبشرية واحدة، والمشكلات الاجتماعية والثقافية واحدة، والموضوعات ذاتها واحدة والصلات الفنية بين الفرق المسرحية الخليجية نشطة، إلى حد تبادل النصوص المسرحية بينها، والممثلين، والمخرجين، والفنيين فيما بينهم. فقد ظل النقد المسرحي مرتهناً بمواقفه الجغرافية، أو القطرية، ومن ثم، فإن الراصد للحركة النقدية المسرحية في الكويت، يراها هي عينها في البحرين، وقطر، ودولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عمان. لقد كانت تعددية نقدية بلا معنى. لا يحكمها إلا التكرار، وغياب الصوت النقدي الشمولي، الذي يتابع الحركة المسرحية في الخليج العربي بوجه عام.

سادساً: إن النقد الصحفي للأعمال المسرحية، أغلبه يقوم على الجاملة المطلقة، أو الهجوم المطلق، لأن معظم الكتاب والمحررين مفتقدون لمفهوم النقد، ورسالته، وأدواته، ويتصورونه مجرد قذح أو مدح، وقد يكون الكاتب فيه على صواب، وقد يكون على خطأ، لكنه في الحالين لا يسرر رأيه تسريراً موضوعياً، لأنه غالباً ما يصدر عن موقف شخصي ذاتي لا علاقة له بالهم المسرحي. يقول الكاتب المسرحي محمد الرشود: «ناقد يهد صفوف أمامية ولا يجد، فيصعب غضبه عليك، والمشكلة أن العلاقة بين الناقد والفنان لا تحكمها إلا الخسارطة^(٢٢)، وهي سمة مهيمنة على الخطاب النقدي بوجه عام منذ فترة مبكرة، انتبه إليها معظم الكتاب والبدعين، مثال ذلك مقالة خليفة الوقيان التي أرجع فيها سلبية النقد الصحفي إلى الأسباب التالية:

- (١) الجاملة للغة التي يربط بها الكاتب بحكم العاطفة.
- (٢) تجنب احتمالات الاصطدام بالغة التي يشرع الكاتب حساسيتها تجاه النقد.
- (٣) إسقاط الشعور بالحرج وكبت الحقيقة عن الباحثين الذين شاء الحظ وحده أن يفتحوا خزان المذترتين السابقين^(٢٣).

الثالثة من هذا البحث، حين نتحدث عن تعدد الرؤى المنهجية في الخطاب النقدي المسرحي، لأن معظم كتابه من الأكاديميين. وهذا يعني - من جهة أخرى - أن النقد الصحفي يمكن أن يكون منهجياً، شرط أن يتوافر لكتاب أكاديمي متخصص.

وهذا ينتهي بنا أخيراً إلى القول بأن النقد الصحفي في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية هو في معظمه نقد سلبى، لم يلعب الدور المنوط به، كما ينبغي أن يكون، باستثناء دوره الإعلاني (عن بضاعة مسرحية حاضرة) أو الإعلامي المتزامن مع العرض، وذلك كله ليس من النقد فى شئ.

النقد المنهجى

أو

أخطاب المسرحى فى النقد المنهجى

نقصد بالنقد المنهجى هنا الكتابات النقدية التى تتناول الحركة المسرحية، والإبداع المسرحى بالتأريخ، والتحليل، والتفسير، والشرح، والتقويم، والتى تصدر عن كتاب متخصصين فى العلوم النقدية عامة، والعلوم المسرحية خاصة، سواء أكان هؤلاء الكتاب من داخل الجامعة أم من خارجها. وقد نشرت كتاباتهم إما على شكل بحوث، أو دراسات منشورة فى مجلات علمية متخصصة، وإما على شكل كتب قائمة بذاتها، ولكنها جميعاً تنتمى إلى حقل الدراسات النقدية، أو الأدبية عامة، والمسرحية خاصة، وقادرة على الخوض فى مشكلات النقد المركزية الشاملة، وملزمة بمنهج البحث العلمى، وصادرة عن رؤى نقدية (نظريات - اتجاهات - منهج) - وصحرة أو مكتوبة بلغة النقد العلمية، مجاوزة بذلك تلك الكتابات الانطباعية، أو السطحية التى سادت فى الكتابات النقدية الصحفية. هذا النوع من الكتابات النقدية (العلمية) شرع فى الظهور، على مستوى منطقة الخليج العربى، بعد إنشاء الجامعات الخليجية (فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات)، واهتمامها بالدراسات الأدبية الخليجية - ومنها الإبداع المسرحى - حيث تولبت الدراسات المسرحية (أدباً ونقداً) فى بعض أقسامها العلمية موقعها من الدرس

تحت مظلة مجلس التعاون لدول الخليج العربية (١٩٨٨). فإذا ما جاوزنا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، إلى المجلات الشهرية أو الفصلية، فإنها بالرغم من كونها غير أكاديمية - تتميز بمستوى أعلى وأرقى من الكتابات النقدية اليومية والأسبوعية، وهذا أمر طبيعى قياساً إلى ما كتب فى الصحف والمجلات الأسبوعية، لأن طبيعة هذه المجلات مختلفة فى توبيعها، وتولفت صدورها، ولوحية موضوعاتها، وقرائها، وفى مستوى كتابتها، ومحرريها على الصعيد الفكرى، والثقافى، والنقدى.

ومجمل القول، أنه يجب التمييز فى مجال نقد هذه الكتابات النقدية بين نوعين من الكتابات الصحفية، لكى نحسم الجدل الذى صار حول الخطاب النقدي الصحفي، وتقييم مستواه، وأثره الفنى والحضارى. فإذا نحن أمام نوعين من الكتابات، يشكل النوع منها الغالبية الساحقة، ولانتم للنقد المسرحى بصلة، بل لا يبدو كونه مجرد كتابات دعائية، أو إعلامية فى بعض الأحيان، سطحية وساذجة فى أحيان أخرى، ولكنها فى الحالتين لا علاقة لها بالخطاب النقدي، أو الخطاب المسرحى معاً، وكتابها أساساً - إذا جاز لنا أن نسميهم كتاباً - ليسوا إلا محررين، غير متخصصين فى الكتابات المسرحية، بل يفتقدون أساسيات الثقافة المسرحية التى تؤهلهم للتقويم، والنقد، وإبداء الرأى، أو حتى أمانة العرض، ويهرون فى كتاباتهم عن ضرورات مهنية، (نوعاً من المهام التى يكلفهم بها رئيس التحرير)، أو عن ضرورات شخصية (علاقاتهم بأحد المشاركين فى العرض، سلباً أو إيجاباً)، وهى فى أحسن الظروف مجرد «متابعات» صحفية عجل.

أما النوع الآخر من الكتابات، فإنه بالرغم من ندرته هو الذى ينتمى إلى دائرة النقد الحق، ويشكل إسهاماً إيجابياً وحقيقياً فى النهوض والارتقاء بالتجربة المسرحية عموماً. وكتاب هذا النوع من النقد الصحفي، يمتلكون موهبة نقدية وقدراً من الثقافة المسرحية المتخصصة، كما يمتلكون كذلك أدوات منهجية، ورؤى نقدية، تجعل كتاباتهم تندرج تحت مذهب، أو اتجاهات فنية منهجية، تكشف عنها فى الفقرة

ومن كتب القسم الأول يمكن أن نسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر سبعة كتب، احتل فيها الحديث عن الخطاب المسرحي ونقده فصلاً أو فصلين على الأكثر، وهي:

١ - (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) ١٩٧٢: بكري الشيخ أمين.

٢ - (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت) ١٩٧٣، محمد حسن عبد الله.

٣ - (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) ١٩٨٣، محمد عبد الرحيم كافود.

٤ - (حوار في الفكر الأدبي) ١٩٨٣، علي حسن يوسف.

٥ - (الفنون الأدبية في الكويت) ١٩٨٩، محمد مبارك الصوري.

٦ - (في الأدب العماني الحديث) ١٩٩٠، يوسف الشاروني.

٧ - (مدخل إلى دراسة الأدب في عمان) ١٩٩٢، أحمد درويش.

وبلاحظ على هذه الكتب العامة أن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي فيها لا يستحق الذكر، باستثناء كتاب محمد حسن عبد الله، فالكتاب الأول يكتفي مؤلفه في حديثه عن المسرح السعودي بقوله: «وقد ضربنا صفحاً عن فن المسرحية لأننا لم نجد فيه إنتاجاً سعودياً يستحق الدراسة لفناه كما وكيفا»^(٣٦)، ومثله الكتاب السابع الذي تجاهل الإبداع المسرحي تماماً في عمان واكتفى برصد الحركة الشعرية والقصصية.

والكتاب الرابع والسادس لا يبدو كون كل منهما مقالات صحفية عامة، تتسم بالانطباعية، والسطحية، أما الكتاب الذي يستحق الذكر ليس فقط - لكونه من الكتب المبكرة فحسب، بل لأنه وقف طويلاً (قرابة مائتي صفحة) عند المسرح الكويتي من حيث النشأة التاريخية^(٣٧) و محاولة تقييم الاتجاهات الفنية والتاريخية للمسرح الكويتي، فهو الكتاب الثاني لمحمد حسن عبد الله. وبالرغم من طغيان الجانب

العلمي الأكاديمي فيها. ومن الجدير بالذكر أن جامعة السلطان قابوس قد أنشأت في الآونة الأخيرة قسمًا للفنون المسرحية، إضافة إلى ما ذكرناه آنفاً عن إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، بأقسامه العلمية المختلفة، واهتمامه بالدراسات المسرحية - على أسس علمية وعملية - من حيث الجوانب المسرحية المتعددة (من أدب ونقد وتمثيل وإخراج، وموسيقى، وديكور.... إلخ).

ومن المعروف أن إنشاء مثل هذا المعهد ليس فقط ظاهرة حضارية تؤكد الوعي بأهمية الخطاب المسرحي فحسب، ولكنه أيضاً ظاهرة علمية تؤكد أيضاً أهمية الوعي بالخطاب النقدي نفسه للإبداع المسرحي ذاته، وتبرز القيمة الفنية لهذا المعهد بارتباطه أكاديمياً - من حيث المقررات، والمناهج، واستقبال الأساتذة، والمتحنيين الخارجيين - بأكاديمية الفنون بالقاهرة، فضلاً عن دور الأخيرة ذاته في إعداد وتخريج الكوادر البشرية المحلية، التي تتولى التدريس في هذا المعهد بمنحهم شهادتي الماجستير والدكتوراه في العلوم المسرحية.

ومن المؤكد أن هذا المعهد رغم عمره الأكاديمي القصير قد أثري الحركة الفنية المسرحية ليس في الكويت فحسب، بل في المنطقة بأسرها، وبالجهد العلمية التي يبذلها مع طلابه في مجال المشروعات البحثية للتخرج من قسم النقد والأدب المسرحي، حيث يرقى بعضها إلى درجة عدم تجاهلها في حديثنا عن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي^(٣٨).

دراسات في الأدب المسرحي ونقده:

من اليسير على الباحث أن يقوم بحصر وتصنيف الكتب التي عنت بالحركة المسرحية - إبداعاً ونقداً - في المنطقة، نظراً لحدائث الحركة المسرحية ذاتها، والتأليف فيها. ويمكن تصنيف هذه الكتب إلى قسمين:

أحدهما: يحتل الخطاب المسرحي فيها - أدباً ونقداً - جزءاً منها ضمن دراسات أخرى عن الحركة الأدبية، والنقدية بوجه عام، كنقد القصة والمقالة.

والآخر: الكتب التي تفردت بدراسة الخطاب المسرحي أو النقد.

— المسرح في الكويت، مقالات ووثائق: خالد سعود الزيد (١٩٨٣).

— فرقة المسرح العربي ومسيره ربع قرن: أمين العويطى

— فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن: محبوب العبد الله (د. ت.).

— صفحات توثيقية للحركة المسرحية في الكويت: صالح الغريب (١٩٨٨).

— نشأة المسرح السعودي: عبد الرحيم فهد الخرجي (١٩٨٦).

— تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات ١٩٦٠ - ١٩٨٦ (مدخل توثيقي: عبد الإله عبد القادر (١٩٨٧).

ويقلب على هذه الدراسات الرؤية التاريخية والتسجيلية والوصفية، وتخرج عن دائرة النقد المسرحي. ولم يزعم أصحابها أنهم يكتبون في النقد، وإنما في تاريخ الأدب (المسرح)، بالرغم مما فيها من لغات نقدية.

ب - الدراسات الأدبية والفنية: من مثل:

— الحركة المسرحية في الكويت - رؤية توثيقية ودراسة فنية: محمد حسن عبد الله (١٩٧٦).

— الحركة المسرحية في الكويت - أعلام وأرقام ١٩٣٦ - ١٩٧٣: وليد أبو بكر (د. ت.).

— المسرح في الوطن العربي: على الراعي (١٩٨٠).

— الحياة المسرحية في قطر، دراسة سوسولوجية وتوثيق: حسان عطوان (١٩٨٧).

— محاورات معاصرة في المسرح العربي: سمير الحكيم (١٩٧٩).

— الأدب المسرحي في الكويت: محمد مبارك الصوري (١٩٩٣).

— المسرح التاريخي في البحرين: مبارك الخاطر (١٩٨٥).

— المسرح البحريني - الأفق والتجربة: قاسم حداد (١٩٨١).

التاريخي على الدراسة، فإن المؤلف قد أعاد نشر هذا الجزء في كتاب مستقل، «إضافات محدودة» على حد تعبيره تحت عنوان «الحركة المسرحية في الكويت» عام (١٩٧٦)، وسوف نمود للحدث عنه مرة أخرى عند تقييمنا للخطاب النقدي، ويلي في الأهمية - على مستوى الكويت - الكتاب الخامس - لمبارك الصوري حيث أفرد فصلا عن المسرح الكويتي، شأنه شأن الشعر والقصة.

وهو رأى ينطبق أيضا على كتاب عبد الرحيم كافود، حيث أفرد فصلا في كتابه عن النقد الأدبي الحديث في الخليج، وهو الفصل الثالث من الباب الثالث (٤١٥ - ٤٣٩)، للحديث عن نقد المسرح، إلى جانب بعض الدراسات النظرية عن القصة والمسرح بشكل عام.

أما أهم كتب القسم الثاني التي تفردت بالكتابة في الخطاب المسرحي ونقده، فهي كثيرة نسبيا على المستوى الكمي لا الكيفي، معظمها ذو طابع قطري على مستوى الحركة المسرحية في بلد بعينه من بلدان الخليج، وبعضها ذو طابع إقليمي (خليجي)، وينظر إلى نتاج المنطقة الفني، نظرة تكاملية لانجزية. فإذا ما تجاوزنا هذا التقسيم الجغرافي إلى التقسيم الأدبي والنقدي، وجدنا أن هذه الكتب توجه عنايتها - أكثر ما توجه - إلى الجانب التاريخي لنشأة المسرح، وبعضها يوجه عنايته إلى الأدب المسرحي بأكثر مما يوجه إلى الحركة المسرحية، وظواهرها الفنية، واتجاهاتها وأعلامها، وبعضها يوجه عنايته إلى دراسة بعض القضايا المتعلقة بالهم المسرحي وفنونه. فإذا ما تجاوزنا عما فيها جميعا من تداخل بين الدراسات الأدبية والرؤية النقدية، (ومن هنا لم يكن بمقدورنا أن نتجاهلها باعتبارها ذات صلة بالتنوع الأخير الذي يوجه عنايته في المقام الأول إلى النقد المسرحي، مثل قضايا في المسرح، أزمة النص للمسرحي، أزمة الجمهور... إلخ، وهو الذي يمتد في هذا المقام باعتباره متصبا على الخطاب النقدي أساسا)، استطعنا حصر أهم هذه الدراسات، وتصنيفها، على النحو التالي:

أ - الدراسات التاريخية والتوثيقية:

— مسرحيات يتيمة: في المجلات الكويتية ١٩٤٧ - ١٩٥٤: خالد سعود الزيد (١٩٨٢).

— دراسات في الأدب المسرحي: محمد الخزاعي (١٩٩٢).

إن القراءة الفاحصة لهذه الكتب لا يخطئها الصواب، حين نرى أنها، مثل كتب المجموعة السابقة، تعنى بالجانب التاريخي في دراسة الظاهرة المسرحية، الخليجية، أكثر مما تعنى بدراسة الجانب الفني، فهي أيضاً لا تعدو كونها دراسات توثيقية موشاة ببعض الدراسات الفنية، ذات الطابع الأدبي، وتعتمد أكثر ما تعتمد على النص من حيث هو «مضمون».

ومن ثم، فهي دراسات في المضمون وارتباطه بالواقع الاجتماعي والحضاري من منظور أدبي لا نقدي، يتخللها أحياناً بعض الملاحظات النقدية العابرة التي لا تخضع لرؤية نقدية، اللهم، إلا الرؤية التوثيقية، على حد تعبير محمد حسن عبد الله (هذا أصلاً إذا جاز هذا التعبير، فالثبوت حقائق وأرقام، لا رؤى أو وجهات نظر). وبعض هذه الكتب ليس إلا مقالات صحفية بالمعنى الدقيقة، بالرغم من عنوانها البراق غير المحددة، كما هو الحال في كتاب «محاورات معاصرة في المسرح العربي»، فهو ليس إلا سلسلة من الأحاديث الصحفية، أو كما هو الحال في كتاب «دراسات في الأدب المسرحي»، الذي أفرد فصلاً واحداً عن تجربة العرض المسرحية (٢٣ - ٣٢). وربما كان كتاب محمد حسن عبد الله وكتاب وليد أبي بكر، ينتميان إلى تاريخ المسرح الكويتي وأدبه، وكذلك القسم الثالث الذي بعنوان: المسرح في الخليج العربي، من كتاب علي الراعي، الذي تحدث فيه عن المسرح في العراق والكويت والبحرين، على حين جاء كتاب محمد مبارك المصري أكثر اهتماماً بالجانب الأدبي. ولكن هذه الكتب الثلاثة، هي من أفضل الدراسات في مجال الأدب المسرحي الكويتي وتاريخه، ولا أظن أن مؤلفيها قد ادعوا غير ذلك. أما كتاب حسان عطوان (الحياة المسرحية في قطر) فهو بالرغم من زعمه أن كتابه دراسة سوسيولوجية للمسرح القطري وتوثيق له، كما جاء في العنوان الفرعي، فهو لم يحفل إلا بالجانب التوثيقي، وتلخيص مضامين بعض النصوص، ولا أقول تحليلها طبقاً للمنهج السوسيولوجي الذي قال إنه سيشكل منحاها النقدي في الكتاب. ولكن شتان بين الطموح والواقع، ومن هنا

صنفنا كتابه ضمن الدراسات الفنية عن الأدب المسرحي، لا الدراسات النقدية. ومن الجدير بالذكر أنه أفرد فصلاً في هذا الكتاب بعنوان: «النقد المسرحي في قطر»، ويقع هذا الفصل في ثلاث عشرة صفحة فقط، بالرغم من أن الكتاب نفسه يقع في ٤٤٨ صفحة، وليس في هذا الفصل شيء من جهد المؤلف كما هو متوقع، إنما قام بنقل بعض المقالات الصحفية التي تمدح نصاً مسرحياً، أو تهاجمه، وترك الحكم عليها جميعاً إلى القارئ على حد تعبيره، وهذا في رأينا نوع من الهروب كما سنرى في تقييمنا النهائي للكتاب، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الجانب التوثيقي أو التاريخي قد اتهم الكتاب بأكمله، (ابتداء من ص ٦٥ حتى ٤٤٧). وبالرغم أيضاً من العنوان غير المحدد الذي اختاره قاسم حداد لكتابه (المسرح البحريني - الألق والتجربة)، فإنه لا يعدو كونه تاريخاً للحركة المسرحية في البحرين من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٧٥. ويقع كتاب (المسرح التاريخي في البحرين)، فهو في مقدمة الكتاب يعلن عن نواياه في الكتابة عن التجربة المسرحية البحرينية في استلهام التراث التاريخي، القومي والإسلامي، ومع ذلك سرعان ما ينساق وراء الدراسة التاريخية، بأكثر مما ينساق وراء الدراسة الأدبية أو الفنية.

وربما التمسنا عزراً لهؤلاء الكتاب جميعاً، فهم ينساقون وراء حذافة التجربة المسرحية الخليجية، ومن هنا فرض المهاد التاريخي نفسه على دراساتهم (على اعتبار أن المسرح التاريخي لم يؤرخ لأدبه بعد، أي ليس لدينا تاريخ أدب مسرحي) قبل الجانب الأدبي والنقدي.

ج - الدراسات النقدية:

هذه قائمة بأهم الكتب النقدية في الأدب المسرحي، التي أعلن أصحابها، تصريحاً أو تلميحاً بأنها دراسات نقدية، نذكرها فيما يلي (بالرغم من إيماننا بأن معظمها ينتمى إلى حقل الدراسات الأدبية المسرحية):

— (المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء): محمد حسن عبد الله (١٩٧٨).

— (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين): إبراهيم غلوم (١٩٨٢).

التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وغيرها مما سبق أن أشرنا إليه.

ولا ينبغي أن نهولنا كثرة هذه المؤلفات النقدية، فكثير منها أدخل في باب الدراسات الأدبية كما ذكرت، وبعضها يتضمن دراسات نشرت من قبل، ولا ضير في ذلك بالطبع إذا كانت بالفعل دراسات نقدية، مثل دراسة محمد حسن عبد الله بعنوان: «الحركة المسرحية في الكويت والبحرين» التي نشرها من قبل في مجلة «دراسات الخليج والجزيرة العربية» - يناير ١٩٧٥، التي تصدر عن جامعة الكويت أيضا. ثم أعاد نشرها في كتابه (المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء) ص ١٤٧ - ١٩٤. وبعضها سلسلة من المقالات الجادة التي سبق نشرها كما في كتاب (مقالات في النقد المسرحي) لمحمد مبارك بلال، وبعضها سلسلة من المقالات الطحجية التي نشرت في الملاحق الأدبية في الصحافة الإماراتية، وقد جمعها صاحبها في كتاب على نحو ما نرى في كتاب (المسرح في الإمارات - رؤيا نقدية) الذي قال في مقدمته إنه أول كتاب يتناول التحليل والنقد جانباً مهماً في منطقة، بعيدة عن اهتمام الكتاب، ولكونه الأول في مضماره. وتأتي أهمية الكتاب من كونه لا يكتفى بالتعرض للأعمال المسرحية بل ويتجاوز ذلك إلى التقويم والتعليق والتوجيه^(٣٠)، على حد تعبيره فإذا ما جاوزنا ذلك (راجع المقدمة كاملة ص ٩ - ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة للخلاف) إلى العنوان نفسه، وجدناه خاطفاً من الناحية اللغوية، فالرؤيا كما كتبها المؤلف إملائي، وقد تكررت في الكتاب كله تعني الحلم أو المنام، على حين يعني بها «الرؤية» بمعناها النقدي الدافع، ولهذا صوبناها سابقاً.

وبعض هذه الكتب، يتخصص في ظاهرة مسرحية كالكوميديا، خاصة في المسرح الكويتي أو كقضايا المرأة في المسرح الكويتي، وأغلبها معنى بالقضايا الاجتماعية من منظور أدبي، مثل دراسة وليد أبو بكر، أو من منظور نقدي، مثل كتابات إبراهيم غلوم، وبعضها معنى بدراسة عن بعض المخرجين والكتاب على مستوى الترجمة الذاتية والدراسة الفنية. وأما ما كان الرأي في هذه الكتب، فلأننا سوف نقف عند أهمها بشيء من التفصيل في الفقرة الأخيرة من هذه

— (المسرح في الإمارات - رؤية نقدية) : عبد الإله عبد القادر (د. ت.).

— (المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي: دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين) رسالة دكتوراه، ١٩٨٣ : إبراهيم غلوم (١٩٨٦).

— (المسرح السعدي - دراسة نقدية) : نذير العظمة (١٩٩٢).

— (مقالات في النقد المسرحي)، محمد مبارك بلال (١٩٩٤).

وذلك بالإضافة إلى الكتب التي تعنى بدراسة المسرح أو بعض ظواهره وقضاياها من منظور نقدي من مثل:

— (القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي)، وليد أبو بكر (١٩٨٥).

— (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية)، أحمد العشري (١٩٩٤).

— (الكوميديا في المسرح الكويتي) فوزية مكاوي (١٩٩٣).

— (المرأة في المسرح الكويتي) فوزية مكاوي (١٩٩٣).

— (صقر الرشود والمسرح في الكويت)، سليمان الخليلي (د. ت.).

— (صقر الرشود، مبدع الرؤية الثانية)، محمد حسن عبد الله (١٩٨٠).

إلى جانب بعض الدراسات، أو بالأحرى للمشروعات البحثية المخطوطة التي قدمها طلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت^(٣٨):

يضاف إلى ما سبق هذه الدراسات المتعلقة بالمسرح والنقد المسرحي، التي نشرت في دوريات علمية محكمة^(٣٩)، وتصدر عن هيئات علمية مرموقة (كليات الآداب والعلوم الإنسانية، في جامعات الخليج، بما في ذلك جامعة الكويت)، فضلاً عن وجود مجلات علمية أخرى متخصصة أيضاً تصدر عن مؤسسات أخرى مثل: مجلة «عالم الفكر»

انتمكاسا إيجابيا على المستوى الإبداعي بأكثر منه على المستوى النقدي، وهو ما لم يتكره النقاد الخليجيون، يقول أحدهم:

ومن خلال ذلك التواصل الفكري والثقافي الذي يربط بين منطقة الخليج العربي، وبين مصر وغيرها من الوطن العربي، ثم العالم الخارجي نقول: من خلال ذلك كله شهدت منطقة الخليج حركة نقدية حديثة متأثرة بتلك المذاهب النقدية، والاجتماعية، والسياسية التي استقتها من مختلف الاتجاهات العالمية، لذا فإن النقد الأدبي - بشكل عام - في منطقة الخليج قد بدأ يظهر بشو به أنجديد منذ نهاية الخمسينيات من هذا القرن، فظهرت حركة تجديدية على يد بعض النقاد والأدباء المثقفين بالثقافة الحديثة، وإن ظل بعض الأدباء والنقاد من الرعيل الأول يشاركون في هذه الحركة النقدية^(٤١).

بالرغم من ذلك ينبغي ألا نتفاهل كثيرا فقد ظل النقد المسرحي في مؤخرة دروب النقد الأخرى، كتقيد الشعر ونقد الرواية.

هذه الحركة النقدية - أيا كان الرأي فيها - ذات ملامح محددة، يمكن أن نوجز سلباتها فيما يلي:

١ - الجمالة والمخاطبة:

إن المشكلة الأولى في أزمة النقد المسرحي لدينا تكمن في الجمالة والمخاطبة، وتضخيم الذات المسرحية للكتاب والمخرجين - على حساب الحركة النقدية الفاعلة والحقيقية - في شئ كثير من المبالغات، وتحويل بعض هؤلاء الكتاب والمخرجين، إلى «ظواهر فنية تستأهل الدراسة» وكان تاريخ المسرح في الكويت - من القدم - بحيث يقتضي حصر ظواهره المسرحية والفنية. وهي «ظاهرة» أي الجمالة والمخاطبة لا تنفك عند حدود الكتاب أو النقاد الخليجيين، وإنما أيضا عند الكتاب العرب... مثال ذلك تلك الدراسة التي صدرت في الكويت (عام ١٩٩٤) بعنوان «الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود» - أحمد العشري، فقد

الدراسة، التي تعنى بالكشف عن ملامح النقد المنهجي وتقييمه.

ملامح النقد المنهجي في ميزان الخطاب النقدي:

هذا العرض البيبلوجرافي السابق لأهم الدراسات التاريخية والأدبية والنقدية في الفن المسرحي في الخليج أقرنا فيه رصد أهم الكتب والدراسات، باعتبارها مؤشرا تاريخيا وعلميا على تطور الحركة المسرحية، وما واكبها من حركة نقدية، فإنه بمقدورنا الآن أن تقترب من دائرة النقد الأكاديمي للخطاب المسرحي، محاولين تسجيل أهم ملامح هذا النقد، واتجاهاته، وإيجابياته، وسلباته.

وإذا كان النقد الصحفي سابقا - من حيث الظهور والنشأة - على النقد المنهجي، فإن الحركة النقدية، خاصة المنهجية في الخليج، قد أفادت من ذلك التطور السريع الذي شهدته المنطقة، سياسيا، وثقافيا، واجتماعيا، واقتصاديا، وعلميا، ومن افتتاحها على العالم واستيعابها لأهم التيارات، والمذاهب، والاتجاهات النقدية المعاصرة، الأوروبية، أو العربية على السواء، سواء عن طريق الانبعاث إلى الخارج، أو عن طريق الترجمات العالمية لأهميات المراجع، والدراسات والنصوص المسرحية العالمية، أو عن «بق» المشاركة في المهرجانات المسرحية، والمؤتمرات العربية والعالمية، أو عن طريق دعوة كبار المسرحيين إلى المنطقة، خاصة بينها وبين مصر، إبان فترة الستينيات التي شهدت ازدهار الحركة المسرحية في مصر، وما واكبها من ازدهار للخطاب النقدي المسرحي آنذاك، واهتمامه بقضايا النقد المركزية، ومن بينها قضية البحث عن القالب المسرحي العربي بقيادة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم، وقضية اللغة واللغة الثالثة التي دعا إليها توفيق الحكيم ونقاد آخرون، وقضية الشكل والمضمون منذ مندور حتى لويس عوض، وكذلك قضية الفن للفن التي تزعمها رشاد رشدي مقابل دعوة محمد مندور وآخرين إلى أن الفن «التزلم» وله مسؤولية تنويرية، إلى جانب وظائفه الحيوية، أو في الفكر والفرجة في التثقيف والترفيه. ومن المعروف أن هذه القضايا ونظائرها سراء في مصر، أو في المغرب العربي، قد وجدت جميعا صنادها، في منطقة الخليج، وانعكست على الحركة المسرحية فيه، على نحو أو آخر

الظاهرة ليست مقصورة فقط على النقد المسرحي في الكويت، وإنما نراها أيضاً في الخطاب النقدي المسرحي الخليجي بوجه عام. وبالرغم من يقيننا بأن لكل ناقد رأيه، فإننا نتمتع على هذه المبالغات والتضخيمات التي نراها تضر بالكتاب، وترفع من تربيته، وقد تدفع بالكتاب إلى التوقف والجمود، وهذا أئشى ما نخشاه على كتابنا ومبدعنا.

ويمكن أن تعزى ظاهرة المجاملة في النقد بين النقاد والأدباء في الخليج العربي، إلى أسباب متعددة، منها ضعف الوعي بمفهوم النقد ودوره ووظائفه من ناحية، والحساسية عند الأدباء، من ناحية أخرى، تلك الحساسية التي تجعلهم يرون كل ناقد إنما هو عدو مسبق، فسقلت الصراحة والموضوعية، على حد تعبير عبد الله الحامد، ومنها - وربما أهمها - الواقع الاجتماعي وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم العلاقات الإنسانية بين الناقد والمبدع الخليجين.^(٤٤) وهذا الواقع الاجتماعي الذي فرض نفسه قد انتبه إليه الكثير، ورأوا أنه واقع تحكمه المجاملة لا الموضوعية، وعزوا ذلك كما يقول محمد كافود، إلى:

طبيعة التركيبة الاجتماعية في منطقة الخليج. فالعلاقات الاجتماعية مترابطة وقوية بين أفراد المجتمع، وهي تقوم في معظمها على أساس عشائري وقبلي. بالإضافة إلى قلة عدد السكان في هذه المجتمعات، وكل ذلك أدى إلى نوع من التواصل والتعارف بين الناس في الغالب، مما أثر بدوره على طبيعة النقد وعدم التزام الموضوعية فيه.^(٤٥)

وبعد عشر سنوات لاحقة يكرر عبد الرزاق البصير هذه المقولة نفسها مؤكداً غياب النقد الموضوعي، فيقول:

منذ زمن بعيد ونحن نعانى من غياب النقد الموضوعي لأن المجتمع الكويتي مجتمع صغير، فالناس يعرف بعضهم بعضاً، والروابط العائلية، والقبلية، والأسرية قوية جداً، وذلك سبب ضعف النقد. فلو قلت ملاحظات موضوعية على شاعر، أو قاص سيفض، وسهتيرها هداه شخصياً.

جعل من مسرحه - علامات - وليس علامة فقط - على الطريق، بل وإن تجسد أيضاً بجهودها «ظواهر» (وليس ظاهرة فقط) تستحق التأمل والدراسة^(٤٦). هذا في الإهداء أما في المقدمة ذاتها، فيقول الناقد «إن مسرح محمد الرشود ظاهرة». لم يتطرق أحد لدراساتها، وكى تنلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل موضوعي^(٤٧). ويدين النقاد الآخرين في تسجيله لهذه الظاهرة لأنهم لم ينتهوا أو يلتفتوا مثله إلى دراسة هذه الظاهرة. إن صيغ المبالغة، بالجمع مرة، وبالأفراد مرة أخرى، تتكرر أكثر من مرة في الكتاب، وهي ظاهرة - أي المجاملة والمحاباة - نراها أيضاً في دراسات محمد حسن عبد الله حين يتحدث عن عبد العزيز السريع، حيث يجعل من مسرحياته «ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية»، ويدفع به ليحمله «أول» كاتب درامي في الكويت. «وأول من وصل الفن المسرحي الكويتي «خارج نطاقه المحلي» ولأنه «أول» من عادل بين العمل المسرحي الذي يعنى بالظاهر والمظاهر... ومن مثل قوله: «يبقى السريع أكثر كتاب جيله احتراماً للثقافة والفكر». ويقول أيضاً عن ظاهرة عبد العزيز السريع: «نحن نعتبره ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية، لأنه بدأ واستمر وتطور» (هل هذه حقاً هي معايير الظاهرة الفنية؟) ويقول أيضاً: «إذا كان من حقنا أن نقرأ المستقبل فإننا نزع أن سيوجد تيار من الأعمال الجادة متأثرة بمسرح السريع»، ولم يتحقق نبوءات محمد حسن عبد الله.. لأن السريع نفسه قد توقف منذ وقت طويل عن التأليف المسرحي. وقد اعترف محمد حسن عبد الله نفسه بذلك، في مقدمة الطبعة الثانية (ص ٨) من كتابه (الحركة المسرحية)، عندما تحدث عن أسباب انصرافه هو عن متابعة العروض للمسرحية في الكويت، بعد «رحيل صقر الرشود وصمت السريع».

ومن اللافت للنظر أن مثل هذه المبالغات والمجاملات، والتضخيمات، تركز حول الكتاب، أو المخرجين - مع احترامنا للناس لكل منهم... (انظر كتاب محمد حسن عبد الله: «صقر الرشود - مبدع الرؤية الثانية» وانظر سلسلة الدراسات التي نشرت في مجلة «البيان» الكويتية - العدد التذكاري، بمناسبة رحيل المرحوم صقر الرشود). وهذه

المسرح المدرسي، وتوقع أن يولد عندهد الكاتب المسرحي العماني كما ولد من قبله الممثلون، والمخرج، ومهندسو الصوت، والمكياج والإكسسوار - وذلك من بين جيل المنتشرين في مدارس السلطنة (٤٨).

وعلى الرغم من أهمية كتاب (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين) لإبراهيم غلوم، فإنه يوجه دراسته إلى النص المسرحي، وبعض الظواهر الاجتماعية والفنية المرتبطة بالحركة المسرحية في البحرين والخليج العربي، كتوظيف الحكاية الشعبية في إبداع النص المسرحي، أو شخصية العامل في التجربة المسرحية، أو الكوميديا الإضاحية والإعداد المسرحي، والمعاينة الاجتماعية في التجربة المسرحية.. إلخ. لكنه، لا يتحدث عن «العرض» المسرحي إلا حين يتحدث عن الإعداد المسرحي، ودور المخرج فيها، هنا فقط تحدث عن الإخراج.. وفي عرض مسرحي واحد من العروض المسرحية الكثيرة في البحرين، وكان حديثه عارضاً وعماماً، غير أن إبراهيم غلوم بدأ يوجه عنايته النقدية مؤخراً إلى العناية بالممثل - على مستوى الخليج، للمرة الأولى - وذلك في كتابه الذي صدر سنة ١٩٩٠ بعنوان (تكوين الممثل المسرحي)، وموضوعه دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي. وهذا الملحق - نقد النص - لنقد العرض - ينسحب على معظم الكتب النقدية التي أشرنا إليها. وتفسير ذلك هو إنها كتب في الأدب والنقد، صادرة عن بعض المهتمين بالإبداع المسرحي ونقده اهتماماً أكاديمياً، في أقسام اللغة العربية بالجامعات الخليجية، وهم أساساً من الأدباء المعنيين بالحركة الأدبية بشكل عام.

ومن هذه الكتب النادرة التي تحدثت عن العرض المسرحي عامة، كتاب (المسرح البحريني التجربة والأفق) لقاسم حنلا ١٩٨١، إذ نراه يتوجه بملاحظاته نحو العرض المسرحي، من حيث هو نص، وإخراج، وتمثيل، وديكور، وماكياج وإضاءة، ومؤثرات صوتية (٤٩)، ولكنها تبقى أحكاماً عامة، لا يأس بها، لكنها، لو صدرت عن متخصص في هذه الفنون المسرحية لاختلف الأمر، على نحو بعض الكتابات النقدية التي كتبها محمد مبارك بلال في كتابه

الشخصانية هي السمة التي تميز الحياة النقدية لدينا، لذلك أعتقد أن النقد لدينا ضعيف بحق.... فالبيئة الاجتماعية لدينا ضعيفة، والوعي الاجتماعي غير موضوعي، وأي نقد يمكن أن يفسر على أن دوافعه شخصية...! قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب - جامعة الكويت. (٤٦).

ولا يزال هذا الأمر قائماً حتى الآن، إلى درجة يدين معها سعد البازعي الحركة النقدية الخليجية برمتها، ويرى أن تلك هي مسؤولية النقاد الخليجيين، إذ يقول:

ولاشك أن هذا وضع محزن جداً، وربما ظهر جيل من النقاد أكثر شجاعة في طرح مثل هذه القضايا، ولكني لا أعفي جيلنا، ولا أعفي نفسي شخصياً من المسؤولية الثقافية حول مواجهة مثل هذا الأمر.

ثم يعترف - آخر الأمر - بأن الصداقات والعلاقات الإنسانية تحكم الأمور هنا، ومن الصعب أن تنتقد زميلاً أو صديقاً على حد تعبيره (٤٧).

٢ - نقد النص لنقد العرض:

إن الملحق الثاني من ملامح الخطاب النقدي المسرحي في الخليج هو أنه في معظم الكتابات النقدية يعمد إلى قراءة النص المسرحي، وليس العرض المسرحي، قراءة تفصيلية. فإذا ما تطرق أحدهم للعرض كانت أحكامه أحكاماً عامة وفي أسطر معدودات. مثال ذلك، دراسة يوسف الشاروني عن المسرح العماني، عندما أفرد لقراءة النص المسرحي وحده عشر صفحات على حين لم يفرد للعرض إلا بضعة أسطر نقلها فيما يلي:

أما الإخراج والتمثيل ودور الجنود المختفين وراء الستار، مثل مهندس الصوت، والديكور، والقائمين بالمكياج والإكسسوار، فلمهم النحية على ما بذلوه من جهد في حدود الإمكانيات المتاحة، التي لاشك أنها ستتكمّل بنمو المسرح العماني، وتعدد عروضه في السنة، وفي أنحاء السلطنة، وتزايد جمهوره، وتكوين براعمه في

والكتاب/ الناقد ما برح من الصفحات الأولى لكتابه - أعنى في مقدمته التي كتبها بعنوان (سلاماً أبها المسرحيون) - يعلن عن «ترهل» الحركة المسرحية في الإمارات، وأن كتابات غيره من الأفلام «لا تزال تواصل شخبيلتها على جبين المسرح» على حد تعبيره^(٥٤)، وأنه من جراء ذلك تصدى هو - كما يقول - للحركة المسرحية في الإمارات على مدى خمسة أعوام، حتى تكون لديه، كما يقول، زخم من المقالات هي في رأيه «الثمرة النقدية» التي تستأهل أن تقدم لإخوته في المسرح، «لكي نعمل معا على محو تلك النقاط السوداء»^(٥٥)، ويؤكد أن «النوايا الطيبة وحس المسرح لن يخلقا مسرحاً». ومع موافقتنا على هذا البداء، فإن الكتاب قد جاء دون النوايا ذاتها، كما افتقر إلى اللغة النقدية ذاتها. إنه يعمد إلى تهميمات اصطلاحية ومنحوتات لغوية لا علاقة لها بالمسرح ونقده، مثال ذلك قوله تعليقاً على إحدى المسرحيات (مسرحية: «هالشكل بالزعفران» تأليف عبد الرحمن المناعي - إخراج فؤاد الشطي):

وأخيراً فلننأى ككتاب هزه الحياة الشاذة التي تعيشها الأقطار العربية فكانت زعفران واحدة من إفرازاته الصادقة... وصورة لرفض الترسبات السلبية في مسيرة زعفران، بقدره مسرحية تدل على أن المناعي له وعيه المسرحي وإدراكه الحيائي، مما أهله لأن يبين أنظمة متعددة من خلال أسطوره تلك. إن على المشاهد أن يستوعب البعد الداخلي أي الرؤية من خلال مسيرة زعفران الطويلة. إننا هنا أمام فعالية ظرفية وذكية ومتمعة. إن فؤاد الشطي وعبد الرحمن المناعي ومسرح الشارقة الوطني يقامون بوضوح وبجدارة وبشجاعة من خلال زعفران الذي قال ما يدور بذهن المشاهد، رغم سلفاجته وهذا المنعصر الأساسي في الموضوع الذي أعطى شخصية زعفران ارتباطاً حيويًا مع المشاهد والذي ظهر جلياً من خلال الشخصية التي خلقها المناعي ليخطط هيكلها الشطي، ولیمطيها الفنان أحمد

(مقالات في النقد المسرحي) في بعض فصوله باعتبارها «مقالات في النقد التطبيقي» (القسم الأول)، أو حين كتب عن بعض الأعمال المسرحية المقدمة للمهرجانات السريعة (القسم الثالث)، إيماناً منه بأن «أساس المسرح» هو العرض الذي يضم عناصر أدبية (النص) وأخرى فنية، تتكون من الحركة والتصوير، (١) والتجسيم، والموسيقى والرقص، وهدفها هو الإمتاع والتأثير من أجل الإصلاح والتغيير^(٥٦)، ولكنه مع ذلك سرعان ما ينساق في معظم أقسام الكتاب (الثاني، الرابع، الخامس) وراء النقد النصي - أعنى نقد النص، لا العرض المسرحي. ومهما كانت مبررته في العناية بنقد النص فإنه يهمن أن نسوق رأى هذا الناقد للتخصص - في النقد المسرحي عامة لدينا، إذ يقول: «إن المسرح الكويتي قد ضلّل من خلال بعض الكتابات النقدية»^(٥٦).

٣ - غياب اللغة النقدية:

إذا تجاوزنا ما كتبه أساتذة النقد الأدبي والمسرحي، في الجامعات الخليجية والمعهد العالي للفنون المسرحية (بالكويت)، وهم محدودون بعدد أصابع اليد، إلى ما كتبه نقاد آخرون محترفون، كتبوا في النقد المسرحي بشكل مباشر وجدنا كتاباتهم تفتقد ليس المنهجية فحسب، بل كذلك اللغة العلمية في مجال النقد المسرحي، إنهم يفتقرون اللغة نقدية (اصطلاحية). ولذلك تعثرت كتاباتهم، مثال ذلك كتاب (المسرح في الإمارات - رؤيا نقدية) للناقد المسرحي عبد الإله عبد القادر، الذي قال في مقدمة كتابه إنه: «دعوة للحوار الجاد»، وإنه أيضاً: «أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانباً هاماً لمنطقة بعيدة عن اهتمام الكتاب»، (يعنى المسرح في الإمارات)، ثم يرد مرة أخرى أن كتابه «يتجاوز النقد والتحليل إلى التقويم والتعذيب، ومحاوله الإشارة إلى ما ينقص هذه الأعمال في رؤيا (الصواب رؤية) طموحة (طموح) هادفة للبحث عن الأفضل ولإبرازه ومحاوله تجاوز سلبياته من خلال بحث مستمر دؤوب عن هذه الرؤيا (الصواب الرؤية) الحلمية»^(٥٧). كما يقول - أيضاً - إن كتابه سوف يسد فراغاً في المكتبة العربية^(٥٨)، إلى غير ذلك من أقوال متناقضة في أساسها، ولم يحقق منها شيء في الكتاب الذي لا يبدو أن يكون سلسلة من المقالات الإنشائية.

بين مشهد وآخر.. بل كان عليه أن يقلل عدد المشاهد، وعدد الإكسسوارات المستعملة، واللجوء إلى تقنيات أخرى لو أراد حقاً تحقيق عرضه المسرحي التلفزيوني^(٥٧).

ولغة هذا النص قد احتوت على بعض الاصطلاحات المسرحية، والنحوتات اللغوية الغائمة، ناهيك عن كونها لغة استعمالية على النص، والعرض، والمخرج، والجمهور جميعاً.

ويشير سعد البازعي إلى أن: «الكثير من نقادنا يستخدمون بعض المصطلحات النقدية دون أن يتأكدوا من الأساس المعرفي والإيديولوجي التاريخي لهذه المصطلحات»، على نحو ينتهي بنا إلى «فوضى منهجية، فوضى المصطلح.. ناتجة عن رغبة عارمة في توظيف النقد الغربي بأى شكل حتى لو اقتضى ذلك فصل المناهج (النقدية) عن سياقاتها (الثقافية)». على حد تعبيره^(٥٨).

٤ - المناهج النقدية بين الغياب والحضور:

لم تتعثر مسيرة النقد في الكتابات الأدبية والنقدية في الخليج العربي إلا نتيجة غياب المناهج النقدية، وفلسفتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية، في الخطاب النقدي الخليجي حول المسرح في المنطقة، بحيث يمكن القول إن قصور الكتابات النقدية لدينا ناجم عن النقاد أنفسهم، وقصور أدواتهم المنهجية المعاصرة.

أ - هيمنة الاتجاه التاريخي:

لقد هيمنت الاتجاهات النقدية التاريخية على معظم الكتابات النقدية، فأغلبهم يؤرخ للحركة المسرحية، وللأدب المسرحي وبعضهم يردد أنه «أول من يكتب»؛ مبرراً بذلك توجيه عنايته إلى البدايات المسرحية، والنشأة، والتطور إلى أن ينتهي الكتاب الذي يقول صاحبه إنه كتاب في النقد والتحليل النقدي. ومن ثم فمعظم الكتابات والدراسات النقدية تنتمي في حقيقة أمرها إلى الدراسات الأدبية (الأدب، وتاريخ الأدب، لا النقد)، ومن ثم فهي كلها معنية بالأدب المسرحي وتاريخه. ومن أمثلتنا على ذلك:

كتاب (الحركة المسرحية في الكويت - رؤية توثيقية ودراسة فنية)، حيث غلبت الرؤية التوثيقية على الدراسة الفنية

الجسمي روحاً ظريفة جمعت بين الطرافة والحكمة^(٥٦).

ومثال ذلك أيضاً ما يقول تعليقاً على مسرحية المحاكمة (إعداد وإخراج خليفة العريفي):

العريفي كـمخرج لم يستفد من مساحات واسعة على خشبة المسرح وركز كل لعبته في وسط المسرح، بل أحياناً لم يحاول تحريك عقله رغم العرض التلفزيوني الذي لجأ إليه المخرج، نتيجة لركود حركة الممثل ضمن خطة الإخراج. لقد اكتفى العريفي ببعض الحركات الموضوعية التي لم تساهم أبداً في إعطاء الشكل المناسب للمحاكمة، كما أن عرضه التلفزيوني لم يكن البديل الناجح لجمود المشاهد. ورغم محاولته في دعم تجربته المسرحية بمحصلة تجارب التاريخ خلال مسيرتنا العظيمة، لكن ظل هذا التوظيف ناقصاً، وظلت معالجاته قاصرة وذات أبعاد قصيرة النظر، وبدلاً من إعطائها صورة شمولية للمساحة القومية من خلال النص الأصلي، أعطانا صورة مسطحة لهموم محلية لم يتعمق بها كما ينبغي.

لقد كان تصاعد الحدث ضعيفاً إلى الحد الذي لم يستطع جملة العرض من بلوغ ذروة ما حتى في مشهد قطع رأس سعيد بن جبير، إذ جاء المشهد بسيطاً جداً غير متكامل فنياً دون تصعيد درامي بما يتناسب مع لحظة القضاء على مجاهد كابن جبير، وبذلك أخذ العرض منذ بدايته خطأ بيانياً متساوياً بالحدث والإيقاع وبعموم العرض.

لم يجد العريفي أسلوباً آخر أكثر إقناعاً لتبديل الديكور، وتحضير الإكسسوار بين المشاهد القصيرة، الأمر الذي اضطره أن يزد فترة التبديل، وأن يضع على نفسه فرصة تعميق إيقاع مسرحيته، بل ضاعت رهبة الإيقاع الذي استعمله بين المشاهد لكثرة تكراره، ولطول المدة

وأما المحور الثاني فيتحقق في سلسلة من بحوث النقد التطبيقي التي لاحقت مسرحيات مؤلفة في الكويت غالباً، وخارجها حيناً، لكنها جميعاً مثلت في الكويت وحققَت قدراً من النجاح، وقد آثرناها لا اعتبارات موضوعية، ولم نرهقها بالمناقشات النظرية أو المحابكة باسم القواعد المسرحية، وفضلنا أن يكون مسلكنا تجاهها انطباعياً بنائياً ينزع إلى التحليل والإكمال، إعانة للكاتب المسرحي في محاولته التالية، وتعميقاً لإحساس المشاهد بالمعاني التي لا يهتدى إليها بسهولة^(٥٩).

فالكاتب هنا يبي تماماً رسالة النقد، لكن كيف يكون المسلك؟ للمنهج تجاه العملية النقدية انطباعياً وبنائياً في أن؟ وهل يمكن أن يجمع الضدان المنهجيان هنا؟ فالبنائية قامت على أنقاض كل ما هو ذاتي وانطباعي، وكل ما هو خارج النص. ثم هل يضير الناقد المسرحي أن يقوم بدور الوسيط والمرشد بين العمل المسرحي والجمهور، مستخدماً القواعد المسرحية الميسرة التي ليست أصلاً لفزا من الألفاظ يمكن أن يضل معها الكاتب أو الجمهور؟

إن حضور البعد التاريخي وهيمته على كتابات محمد حسن، وإثارة تحليل المضامين المسرحية على شكل ملخصات، قد أدى إلى غياب البعد النقدي برغم ملاحظاته النقدية المهمة والمبثوثة عرضاً في غمار هذه الكتابات التاريخية والأدبية، عندما أشار إلى أن «تجربة الدكتور محمد حسن عبد الله في نقد التجربة المسرحية في الكويت»، على حد تعبيره، قد لعبت دوراً كبيراً في توثيق التجربة، والتأريخ لها، والتعريف بها، غير أن:

الجانب الذي افتقرت إليه تجربة محمد حسن عبد الله هو دورها في الاستبصار المعرفي، ومعالجة الكليات النظرية بأفاق تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هي عليه من عشوائية في كثير من الأحيان، إن الحصص التاريخية، التوثيقي لم يفسح المجال كاملاً

التي تحولت هنا إلى دراسة للمضامين المسرحية، وكذلك كتاب (الأدب المسرحي في الكويت) ل محمد مبارك الصوري الذي جاء كتابه أيضاً مزيجاً من التأريخ والتحليل، غير أن المنهج التاريخي هو الذي هيمن على الكتاب، بالرغم من قوله ص ٢٦٣ مايلي:

ولقد تراوح المنهج الذي سرنا عليه لتحقيق مثل هذا السبيل ما بين المنهج اللغوي، والنفسى، والمنهج التكاملي، لدراسة الدراما الحديثة.

ويوضح مقصده بالمنهج اللغوي - فقط - مناقشته لقضية العامة والفصحى، مع أن المفهوم النقدي الحديث للمنهج اللغوي يعنى المنهج الأسنى، فهل يعود ذلك إلى خلط في المصطلح النقدي؟ ربما! أما المنهج النفسى والمنهج التكاملي لدراسة الدراما الحديثة، كما يقول، فلم نعر لها على أثر نقدي في الكتاب، وإنما - مرة أخرى - تعتمد كتابات الصوري على تحليل المضامين، على نحو هو أقرب إلى تلخيص النصوص منها إلى نقدها.

وكثيرة هي الكتب التي تنحو هذا النحو، فيشير أصحابها إلى أنها دراسات فنية، وتتوسل بالمناهج النقدية، ولكن عند الفحص الدقيق يتبين أنها كتب في الأدب المسرحي وتاريخه؛ أعنى رصد الحركة المسرحية في كل بلدان الخليج رسداً تاريخياً تقدم من خلاله المضامين المسرحية على شكل سردى تلخيصي أو وصفي (من الخارج).

وإذا انتقلنا إلى كتاب (المسرح الكويتي بين الخشبية والرجاء) لمحمد حسن عبد الله، وجزأوا عن إثباتية العنوان (بين الخشبية والرجاء)، ومضينا نستطلع الفهرس العام للكتاب (والكتاب مجموعة من المقالات النقدية التي نشرت - إبان السبعينيات - في الصحف والمجلات الكويتية)، وجدناه يقوم على ثلاثة محاور: الأول عن مستقبل الحركة المسرحية في الكويت (ص ١٣ - ٤٢)، والمحور الثاني، من النقد التطبيقي (٤٥ - ١٤٤)، والمحور الثالث والأخير عن الحركة المسرحية في الكويت والبحرين (ص ١٤٥ - ١٩٤)، وذلك من منظور تاريخي. فإذا مضينا مع المؤلف في هذا الجزء «من النقد التطبيقي» نستطلع معه منهجه النقدي وجدناه يقول:

في ذات الوقت دعوة لدراسة المعطيات التي طرحتها هذه التجربة منذ البدايات الأولى»^(٦٢).

ويشير الكاتب صراحة برغم خلاصة العنوان الفرعي «التجربة والأفق» إلى أن دراسته لا تطمح إلى تقديم أطروحات نقدية نهائية في مجال تناولها^(٦٣)، والحق أن الكتاب لا يقدم أطروحات كما يقول المؤلف، لكنه يقدم ملاحظات نقدية هنا وهناك لتشكّل منهجاً، ولا تقيم رؤية نقدية، أمام طغيان المعالجة التاريخية للتجربة المسرحية البحرينية.

ومن الجدير بالذكر أن قاسم حداد، في هذا الكتاب، يؤكد مراراً أن النقد الأدبي في البحرين لم يتمكن من موازاة الحركة المسرحية، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنياً وفكرياً، ومادام النقد عاجزاً عن التعبير عن جوهر حركة الأدب، فمن المتوقع أن لا يتوفر النقد المسرحي الذي يسهم بفعالية حقيقية في الحركة المسرحية الرائعة على حد تعبيره^(٦٤)، ويرى أيضاً أن ما كتب لا يبدو كونه متابعات صحفية، وأنها متابعات سطحية في أغلب الأحيان لانتم عن معرفة بفن المسرح، وأنها انطباعات مزاجية عابرة^(٦٥).

ب - النقد المسرحي من منظور (سوسيولوجي) :

بعد هذا الاتجاه النقدي أكثر الاتجاهات شيوعاً بعد الاتجاه التاريخي، فإذا كانت التجربة المسرحية في الخليج تجربة وليدة استأثرت بالجانب التوثيقي لها، فإن معظم العروض المسرحية كانت تعالج قضايا اجتماعية، من جراء الطفرة الحضرية، الأمر الذي جذب النقاد إلى قراءتها من منظور سوسيولوجي.

وربما كان إبراهيم غلوم من النقاد الأوائل - على مستوى الخليج العربي - الذين حصلوا على درجة الدكتوراه في الأدب المسرحي، من هذا المنظور السوسيولوجي، من تونس عام ١٩٨٣، وذلك في دراسته التي نشرها في سلسلة عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٦ تحت عنوان (المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين). وتجربة غلوم تجذب جذورها أيضاً في كتابه الآخر (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين) الذي صدر في عام ١٩٨٢، وهي الدراسة التي

لإذكاء النظام المعرفي الذي يمكن للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاهها معاشاً للوضع الثقافي في الكويت. لقد تحولت كلمة «النقد» عند محمد حسن عبد الله إلى «وثيقة» بدلا من أن تكون رأياً حراً، وتحولت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلا من أن تنظر قرنها للنص بنبوءاته وخفائه وتحولاته^(٦٦).

ويدخل في هذه الدائرة، أي دراسة الحركة المسرحية من منظور تاريخي أيضاً، كتاب (الحياة المسرحية في قطر - دراسة سوسيولوجية وتوثيق) للكاتب حسان عطوان. وعندما نمضي لقراءة الكتاب، والوقوف على ما ينطوي عليه من رؤية نقدية عمادها المنهج الاجتماعي، أو السوسيولوجي على حد تعبيره، لا نجد له أثر يذكر إلى جانب طغيان الدراسة التوثيقية من منظور تاريخي. وهكذا أيضاً يهيمن المنظور التاريخي على الكتاب، بل إن المؤلف حين يفرد فصلاً صغيراً في هذا الكتاب الكبير عن النقد المسرحي في قطر في إحدى عشرة صفحة^(٦٧) من كتابه الضخم (٤٧٧ صفحة)، يأخذ هو نفسه عليها أنها حركة نقدية يغلب عليها النقد الصحفي للمنفل، والجراح، والشخصي، كما يقول، فضلاً عن حرج النقاد من إهداء رأيهم الصريح إشارةً للسلامة، وكسبا لود الأصدقاء، «بدلاً من تربية الأعداء» على حد تعبيره، مشيراً في الوقت ذاته إلى دخول غير المتخصصين في ساحة النقد المسرحي، فجاء تقديم أقرب إلى «التهميش» على حد تعبيره أيضاً، فضلاً عن غياب النص المسرحي، ومحاولة بعض النقاد أن يكونوا منهجين وعلميين، وأن يتوسلوا بمقاييس النقد الأكاديمي لمسرحيات لا تصمد في مواجهة النقد المنهجي. وسواء اختلفنا مع هذا الناقد أو افئنا، فإنه بدوره قد أثر السلامة، واكتفى بسرد نماذج من المقالات الصحفية النقدية، وترك تقريرها سلباً أو إيجاباً لقارئ الكتاب، دون أن يتطوع هو لتفسير هذه الآراء، أو نقدها، وتقييمها، وكذلك كتاب (المسرح البحريني - التجربة والأفق) ١٩٢٥ - ١٩٧٥ للناقد/ الشاعر قاسم حداد، لكونه: «وصلاً لتضاريس الأرض التي تنطلق منها التجربة المسرحية المعاصرة في البحرين، وهو

الأول؛ ينطلق من أن هذه التجربة المسرحية ليست مجرد انعكاس طبيعي للموضوعات الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، وإنما هي انعكاس موضوعي لها يستهدف الربط بين عناصر العمل المسرحي، وعلاقات الواقع التاريخي في سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية، ويستكشف «النموذج» أو «النمط» ليس باعتباره صفة جامدة، أو قانوناً ثابتاً، وإنما باعتباره مستودعاً للوعي الجمعي أو الرؤية الكلية للواقع.

الثاني؛ يبحث في علاقة الصور والأفكار، أو الأشكال والمفاهيم بحركة التفسير البنائي في مجتمع الخليج العربي، في محاولة للاهتمام إلى كيفية تولدها وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحي (وليس مضمونه فحسب) أعماقاً سوسولوجية، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه، وإنما لا مناص من أن تكون مفتاحاً لمستقلقاته الداخلية، وقد وجدنا الأرضية الصالحة للبحث على ضوء ذلك المنهج في الربط بين التجربة المسرحية، وحركة التفسير الاجتماعي في الخليج العربي لما في هذا الربط من التخصيص والإثبات. تخصيص للحقائق الموضوعية، أو الجوهرية في حركة تتسم بالشمول، والاحتمية، وهي حركة التفسير وإثبات لخصوبة الوعي الإرادي - الجمعي بحركة التفسير في الشكل المسرحي. ولا مراء في أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض في طبيعة المشكلة الأولى في سوسولوجيا المسرح، وهي تحديد نوع العلاقة التي تنشأ بين ظهور المسرح وبنية الاجتماعية المتطورة، كما تنبئ لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة في سوسولوجيا الرواية..

أعلن في مقدمتها أنها لا تطمح إلى تحقيق «ميلاد الناقد» الخليجي، فسي حياتنا المسرحية^(٦٦)، فضلاً عن كونها في الأصل كما يقول ليست، إلا سلسلة من الدراسات كتبت في فترات زمنية متباعدة بعض الشيء، إلا أنها تنطلق من مواقف واضحة، وتعتمد أسلوباً لا يخلو من الملامح العلمية التي لا بد من الإشارة إليها. فهي دراسات تبنى بالظواهر التي لا يقصد منها الصور الخارجية التي تبدو ظاهرة للعيان، أو المشاهد، بل إنها الظواهر التي تشكل أعصاباً داخلية للتجربة المسرحية. ومفهوم الظاهرة في تقديرنا علاقة تفضي بنا نحو سوسولوجية الفن والمسرح بوجه خاص، لأن الشكل الفني له لونه الاجتماعي المتوغل في بناء المجتمع، وأنساقه المختلفة. فالظاهرة مجموعة علاقات اجتماعية، أو فنية متشابكة معقدة غاية في التعقيد، إنها سياق متكامل من هذه العلاقات، يجعل منها علامة، أو مؤشراً، أو موقفاً يتخلق بصورة جماعية وليست فردية، لدرجة يكون فيها النقد - حين ينطلق من رصد الظاهرة - أكثر على الإمساك بالعمل الفني في حالة سوسولوجية متفاعلة، بمعنى أنه يتمثل علاقة الإحساس الأولى التي تكون بين المجتمع والعمل الفني.^(٦٧)

في هذا الكتاب يحدد غلوم غايته قائلاً: «إن غاية هذا الكتاب نقدية بمعنى تأصيلية»^(٦٨). والتأصيل عند غلوم يعني تأصيل القيم الفنية والفكرية في حياتنا المسرحية، وأدواته في ذلك التأصيل هي المنهج السوسولوجي، وهو المنهج الذي نضج في كتابه السابق - أعني المسرح والتفسير الاجتماعي - إيماناً منه بأن التفسير في مجتمع الخليج العربي بدأ يخلق للتجربة المسرحية طابعاً سوسولوجياً أو سيميولوجياً^(٦٩)، يتميز بتشابهه العضوي مع الطرف التاريخي لحركة التفسير^(٧٠)، في عبارة تفصح عن توسله منهجياً بالنظرية الواقعية الاشتراكية. يقول غلوم في مقدمة هذا الكتاب:

تطوى هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسولوجي للتجربة المسرحية في الخليج العربي (الكويت والبحرين)، معتمدة على عاملين أساسيين:

وإبراهيم غلوم يشير بذلك إلى مذهب «لوسيان جولدلمان» حول العلاقة بين الشكل أو النوع الأدبي وبنية الاجتماعية في كتابه (من أجل سوسولوجيا الرواية)^(٧١).

وأما ما كان الرأي في النتائج التي توصل إليها إبراهيم غلوم، فإنه بذلك يكون أول ناقد مسرحي خليجي يصدر في رؤيته النقدية عن منهج واضح محدد، بعيداً عن السرد التاريخي، أو الوصف الخارجي، اللذين غلبا على الكتب السابقة في مجال النقد المسرحي الخليجي. وكان إبراهيم غلوم أميناً مع منهجه، مخلصاً له، غير أنه لم يقع في «الأدلة»، فيقرأ النصوص المسرحية بمقولات سابقة، أو جاهزة يحاول أن يفرضها فرضاً عليها وهذه نقطة تحمد له. بالرغم من اختلافها مع بعض النتائج التي توصل إليها، ومنها حتمية ميلاد النوع الأدبي استجابة لبنية الاجتماعية أو «الحتمية الدرامية» كما يسميها^(٧٢)، فهي في رأينا مسألة فيها نظر. ومنها انتقائية الأعمال المسرحية.. نعم، لقد وازن إبراهيم غلوم بذكاء شديد، بين رؤية الإيديولوجية واختيار النصوص المسرحية التي تتفق مع هذه الرؤية، خاصة حين تحدث عن الدراما الاجتماعية التي تهدف إلى «إعلان الثورة الشاملة على النظام الأسري التقليدي في مجتمع الخليج العربي، وإلهاب ظهر رموزها بالضربات للمجموعة»^(٧٣)، نسـم حين تحدث عن المسرح السياسي ورموز السلطة القاهرة في مجتمع الخليج العربي تحقيقاً للديمقراطية النائية^(٧٤).

إن التفسير الذي يعتمد إبراهيم غلوم – كما يقول – يعتمد على رؤية تتحد العلاقة بين الأدب والمجتمع. فالواقع المادي (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتي) يعكس وعياً يشمل في الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون... إلخ، ويسمى البناء الفوقي، وأى تغيير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغيير في الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف في جدلية هذه العلاقة، وحيث إن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية هي انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي فإن المسرحية لن تفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه^(٧٥).

إننا نسوق هذا التفسير لأنه أيضاً سيجذب عدداً من الباحثين الآخرين، فيعمدون القراءة السوسولوجية للحركة

المسرحية في بلدان أخرى من بلدان الخليج، كما هو الحال في كتاب (الحياة المسرحية في قطر، دراسة سوسولوجية وتوثيق) لمؤلفه حسان عطوان، وهو كتاب سبق أن أشرنا إليه في الاتجاه التاريخي لعلبة الجانب التوثيقي/ التاريخي على الجانب النقدي/ الاجتماعي.. هذا الجانب السوسولوجي في الدراسة لم يستغرق سوى (٥٠) صفحة من حجم الكتاب (٤٤٧ صفحة)، جاء بمثابة مدخل للكتاب تحدث فيه عن الحياة المسرحية في قطر من وجهة نظر سوسولوجية. لكنه – أي المؤلف – لم ينته إلى نتائج ذات بال؛ لأن المنظور السوسولوجي عنده لا يبدو أن يكون بمثابة التفسير الاجتماعي للعلاقة بين الأدب والمجتمع بالمعنى التقليدي القديم، وسرعان ما انطلق بعد هذه الصفحات لتوثيق الجانب التاريخي على مدى الكتاب كله بعد ذلك.

أما على مستوى الكويت، فثمة كتاب يعتمد التفسير الاجتماعي بالمعنى السابق هو كتاب (القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي) لوليد أبو بكر، حيث ينقسم الكتاب إلى قسمين، أحدهما عن المسرح والتغيير الاجتماعي في الكويت، والآخر عن القضية الاجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السرح. والمؤلف هنا ينحو منحى اجتماعياً في تفسير الظاهرة المسرحية، ويركز على القضايا الاجتماعية، لا من المنظور السوسولوجي الذي توسل به إبراهيم غلوم، ولكن من حيث إن النص المسرحي وثيقة اجتماعية، واعدة للواقع الاجتماعي، وليست انعكاساً موضوعياً له بالمعنى السوسولوجي.

جـ – الاتجاه التفسيري التكاملي والدراسات التحليلية:

عند بعض النقاد إلى وصف دراساتهم النقدية بأنها دراسات تحليلية، على اعتبار أن دراساتهم مقصورة على النصوص الأدبية لا العروض المسرحية؛ لأن كثيراً منها لم يشاهدوه وإنما أتاحت لهم قراءة النصوص المسرحية فقط. وهذا النوع من الكتب يقتصد بالدراسة التحليلية – الدراسة التفسيرية – باعتبارها – عندئذ عملاً نقدياً. ومن أشهر الآثار النقدية في هذا التيار أو الاتجاه (المسرح السعودي – دراسة نقدية) ١٩٩٢ لنذير العظمة، وهو كتاب جيد تبنى مجموعة من المناهج في تبيان منهجه التفسيري أو التحليلي، فقد

للحصول على بصيرة ثاقبة فيها. وجمع منابع
الدراسة للمعدة في منهج واحد^(٧٦).

إن الكتاب الآخر في هذا المجال، أعنى الدراسات
التحليلية، هو كتاب (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي
في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية) للناقد أحمد
العشري (١٩٩٤). وإذا كنا قد أخذنا من قبل على هذا
الكتاب طابع المبالغة، والمجاملة من تضخيمه لما أسماه الناقد
«ظاهرة محمد الرشود»، فإن ذلك لا يقلل كثيرا من القيمة
العلمية للكتاب ولا سيما في جانبه النظري، فإن الجانب
النظري في الكتاب يعكس ثقافة نقدية مسرحية واسعة
للعشري، غير أننا تأخذ على هذا الكتاب في جانبه التطبيقي،
أنه ارتقى بنصوص الرشود، ليس إلى درجة الظاهرة
فحسب، بل الظاهرة التي تستحق النظر. ونحن نعتقد أن
مسرح الرشود لم يستو نضجا بعد، فالكاتب لا يزال قادرا
على العطاء. وإذا كان مسرح محمد الرشود بشكل ظاهرة
فنية كما يقول أحمد العشري، فإنه من حقنا أن نسأله عن
ماهية هذه الظاهرة؟ وما أبعادها؟ ومن الذي تأثر بها من بعد
من الكتاب الكويتيين والخليجيين؟ إلى غير ذلك من
تساؤلات ناقدة.

هذه هي أهم الاتجاهات النقدية المسرحية السائدة في
الكتابات الأدبية والنقدية المتعلقة بالخطاب المسرحي في
منطقة الخليج العربي، لعلنا لاحظنا طغيان التيار التاريخي ثم
الاتجاه الاجتماعي، ولا تزال التيارات النقدية الأخرى لم
تعرف بعد طريقها في المؤلفات والكتابات النقدية السائدة
وذلك بالقدر الذي عرّضه في نقد الشعر خاصة.

د - قضايا خاصة:

ينبغي الإشارة في نهاية البحث، ولو بشكل موجز، إلى
أهم القضايا التي أثارها الخطاب النقدي في الأدب المسرحي
وهي: قضية اللغة المسرحية بين الفصحي والعامية، وقضية
استلهم الفولكلور والموروث الأدبي والتاريخي، وقضية أزمة
النص المسرحي، بين التأليف والترجمة والاقتباس، وقضية
غياب النص المسرحي أحيانا، وهي قضايا لفتت نظر معظم
كتاب النقد المسرحي، مثل إبراهيم غلوم في كتابه (ظواهر

استحسان بالاتجاه التاريخي في الأبواب الثلاثة الأولى، ثم
الاتجاه السوسولوجي دون تجاهل الأبعاد النفسية، والفكرية،
الاجتماعية، والاقتصادية، وذلك في الباب الرابع. ثم اختتم
كتابه بدراسة الأتعة الدرامية المتنوعة، بدءا بقناع الذات في
المونودراما (الدراما ذات الصوت الواحد)، مروراً بقناع التاريخ
وقناع الفولكلور والموروث، وانتهاء بقناع الرمز. ويوضح نظير
المظنة في نهاية كتابه عن منهجه التفسيري، أو بالأحرى
بهذه القراءة النقدية بقوله:

هناك قراءات ومناهج كثيرة يعرفها الدارسون، أما
أنا ففضلت أن أقرأ «النص في المجتمع والمجتمع
في النص»، وتفاعلهما الجلي. فالشرائح الفنية،
والاجتماعية، والاقتصادية متداخلة متفاعلة،
واعتبرنا المسرح مع دوفينو مظهرا من مظاهر
الخبرة الجمعية والجمال جزءا منها دون أن
تتخلّى عن تشريح البنية الدرامية، وفرض عناصرها
الخفية والظاهرة ودلالاتها، وتنبأك سياقاتها،
ودون أن تتخلّى أيضا عن التحقيق التاريخي متى
استوجب البحث ذلك منا، ولا عن الأحكام
المعيارية التي يمارسها النقد. وخصصنا الرمز،
والفولكلور، والأسطورة باهتمام بالغ. فاكشفنا
جوهر المجتمع من خلال النص، وجوهر النص
من خلال المجتمع، بنزعة معرفية لدور التقنيّة
الدرامية الوافدة في المجتمع السعودي، ودلالاتها
النفسية الاجتماعية، ودراستنا ليست وصفية،
وإنما توسلت بالوصف، ولا تاريخية تسجيلية وإن
استخدمت التوثيق، ولا تحليلية مقارنة وإن قامت
بالتحليل والمقارنة، ولا معيارية، برغم أننا أجرينا
أحكاما في هذا الإطار لاسيما علاقة المضمون
الفكري الاجتماعي الفني بالأشكال والتقنية
الدرامية وعلاقتها به. لكننا من خلال ذلك كله
سيرنا الظاهرة المدروسة وكوننا رؤية كلية عنها
وصورة موحدة باستنباط الأجزاء وقمنا بتفسيرها
في السياقات المصاحبة. ولست خجولا من نزعي
التكاملية أو الجشطالتيّة في هذه الدراسة

الشخص الذي يقوم بتحليل وتقييم نص درامي أو عرض مسرحي، مستخدماً في ذلك منهجاً للتحليل والتقييم^(٧٧)، ويقتر ما يكون المنهج الذي يتوصل به منهجاً معاصراً، يكون الخطاب النقدي معاصراً، وهو ما نفتقده في خطابتنا النقدي المسرحي، فأغلبهم يتوصل بمناهج باتت اليوم تقليدية أو كلاسيكية.

إننا لا نملك - حتى الآن - ناقدًا حقيقيًا يعرف كيف يتعامل مع العرض المسرحي في منطقة الخليج العربي، يعتمد منهجاً نقدياً معاصراً كالمناهج والنظريات اللسانية - في فهم مورفولوجية أو شكلية النص (المقاربات اللسانية)، أو يعتمد على العلوم الاجتماعية في قراءة النص (المقاربات السوسيولوجية)، أو العلوم النفسية (المقاربات السيكولوجية)، أو العلوم النفسية والسيكولوجية معاً (المقاربات السيكوسوسيولوجية)، أو الدراسات السيميوطيقية (المقاربات العلامية) للكشف عن سيميوطيقا النص والعرض، بل سيميوطيقا (وسوسيولوجيا) الجمهور والمسرح أيضاً، فضلاً عن المقاربات الإيديولوجية. لهذا لا غرو أن نفتقد وجود الناقد القادر على طرح إشكاليات المسرح الخليجي طرحاً علمياً، ابتداءً من إشكالات الشكل والمضمون في المسرح، ولغة المسرح، والاقتباس والترجمة للمسرح والمؤثرات العربية والأجنبية، ودور العاملين في إعداد العرض المسرحي، والعلاقة بالتراث، وتحديد مفهوم التراث وغيرها من الإشكاليات الحادة التي يفرضها الخطاب العربي في المسرح بمنطقة الخليج على ناقله، فيبادر إلى التصدي لها، وتصبح من مسؤولياته ومهامه.

ومن اللافت للنظر أيضاً غياب النقد المسرحي في مجال مسرح الطفل. إن مسرح الطفل، كما نعرف، لا يقل قيمة عن مسرح الكبار، ولدينا في الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة تجارب لا بأس بها في هذا المجال. ومع ذلك تجاهلها الخطاب النقدي الأكاديمي، باستثناء بعض المقالات التي يمكن أن تندرج في نطاق النقد الصفي المنهجي مثال ذلك أربعة مقالات لمحمد مبارك بلال نشرها في كتابه (مقالات في النقد المسرحي)^(٧٨)، عرض فيها لأربع مسرحيات استغرق العرض صفحتين ونصف لكل

التجربة المسرحية في البحرين)، وقد ناقشها غلوم مناقشة جادة، وكذلك محمد مبارك بلال في كتابه (مقالات في النقد المسرحي)، و محمد مبارك الصوري في كتابه (الأدب المسرحي في الكويت)، وغيرهم من الكتاب. وهي جميعاً فضائاً احتمالية وفيها وجهات نظر متعددة، وللنقاد والكتاب والمبدعين حتى اختيار واحدة منها، ولا معنى لتدخلنا هنا في تقييمها، ومن ثم اكتفينا بالإشارة إليها فقط!

وبلغت النظر أيضاً أن مشكلة «الغالب المسرحي» لم تشغل بال النقاد. فلم يتحدوا عنها، كما أنهم اتخذوا موقف الصمت من المسرح التجاري، رغم أنه يشكل عائقاً قنياً أمام ازدهار الحركة المسرحية بوجه عام. وما يلاحظ - أحياناً لا - آخر - أن هموم المسرح الخليجي، هي عينها هموم للمسرح العربي بوجه عام مع الفارق التاريخي والفني في التجريتين، التجربة الخليجية والتجربة العربية.

خلاصة:

إن الناقد المسرحي في منطقة الخليج العربي لا يزال عملة نادرة، والناقد الحقيقي بالضرورة عملة نادرة، أعنى الناقد المسرحي القادر على حمل مسؤولياته الجسيمة، الناقد القادر على أن يقدم لجمهور المسرح طرائق في التفكير والتحميص والتدقيق، تدله على أجزاء العمل الفني، وعلى استقرارها من ثبات العمل الفني، وعلى تفسيرها والكشف عن دلالاتها الرمزية، بمهارة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدي مع العروض المسرحية، بخاصة في مجتمع كاجتمع العربي في الخليج، حيث تفتش الأمية الفنية بعامة والمسرحية بخاصة. هذا الناقد/ الدليل يستمد تأثيره من مشاركته في عملية الإبداع، وفي لإسهامه القواعد العلمية لدراسة المسرح، وفي خلقه المنهج الناقد، وفي تأسيسه سياسة ثقافية فنية متفتحة وأصلية. إن الناقد المسرحي في منطقة الخليج العربي لم يقم بعد بهذا الدور، فلا يزال ثامناً، ويدور في فلك النقد الصحفي، أو النقد الكلاسيكي المعنى بتلخيص النص المسرحي، أو الاكتفاء بوصف العرض، ومن ثم ظلت ممارساته النقدية غير مؤثرة أو فعالة، وهو في أحسن الأحوال راصد تاريخي، أو اجتماعي للحركة المسرحية في الخليج. إن الناقد المسرحي، في أبسط تعريفاته، هو ذلك

- نسبيا - بما فتحت أمامهم من آفاق، وأتاحت من فرص ليكتبوا النقد المسرحي. إن معظم النقاد الأكاديميين - في منطقة الخليج العربي - هم من أساتذة الأدب والنقد في أقسام اللغة العربية وآدابها، حيث النص المسرحي لا العرض المسرحي جزء محدود من اهتماماتهم، وهذه حقيقة لا ينبغي أن نخجل من تسجيلها.. وقليل منهم هو الذي يمتلك ثقافة مسرحية موسعة تسمح له بالحكم على العرض المسرحي، نقدا وتقويما وتوجيها. وليس مجرد سرد وصفي/ تاريخي لنشأة الحركة المسرحية، وبيان كتاباتها وتلخيص لأشهر نصوصهم. إننا نحتاج اليوم إلى النقد الذي يرقى إلى درجة السؤال، بعدما ظل النقد طويلا - في هذه المنطقة - مجرد جواب، تابع للفن المسرحي، وليس رائدا له. كما ينبغي أن يكون.

مسرحية من المسرحيات التي عرضت على مسرح الطفل في الكويت.. (مسرحية ليلي والذئب)، وهي النموذج الأحسن لمسرح الأطفال الفئائي، ثم مسرحية (الإنسان الآلي)، ثم مسرحية (اليساط السحري)، ثم مسرحية (سلاحف التنجا والنموذج الجاهز). بالرغم من هذا العرض الموزج الذي قدمه محمد مبارك بلال، فإن هذه الكتابة المكتشفة من أنضج الكتابات النقدية المسرحية في مجالها.

إننا، بالطبع، لا نريد أن نقلل من شأن هذا الدور النقدي الذي لعبه نقاد المسرح في الخليج العربي، ولا من تلك الكتابات النقدية الجادة - على ندرتها - ذلك أن معظمهم غير متخصصين، شأنهم شأن كثير من النقاد المسرحيين العرب، وليسوا من أهل المسرح، وإنما أتوا إلى النقد المسرحي من اختصاصات مختلفة في الجامعات، اختصاصات أهلتهم

المواش والمراجع

(١) يلعب جابر عصفوري أن الكلمة بالرغم من أن لها جلورا وأصولا قديمة في أدبنا العربي، إلا أن المفهوم الذي تتصل به هذه اللفظة حديث. وما يشير إليه من دلالات تجعلها دخيلة ومن قبيل الاصطلاحات المرمية وقد أنفست هذه الدلالات على بعض المصانيف الأخرى، كالسرود والعروض والخطبة الطويلة نسبيا - إلخ. ثم للوعظة والخطبة للتمقة والهاضرة والمعالجة البحثية، وأخيرها اللغة من حيث هي أنماط أدائية لفاعلين، وعارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتتفاعل به بواسطة اللغة. يؤكد جابر عصفوري على هذا الجانب الأخير من أن الخطاب هو اللغة في حالة فعل، ومن ثم هي عارسة تقتضي فاعلا، وقد تفتقر هذه اللغة بمعالجة بعض موضوعات المعرفة: مقال بعنوان: (خطاب الخطاب)، مجلة العربي في: ١٩٩٥/٦/٢١، كما يمكن الرجوع حول أنواع الخطاب ومستواه المختلفة إلى المراجع التالية: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمد بركة، ص ٩١ وما بعدها؛ ط ١١ - ١٩٨٧، - وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وطعم النص: عالم المعرفة، ص ٧١، ١٦٤، ١٩٩٢ - الكويت. - ومحمد عبد الجباري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، ط ١ - ١٩٩٢ - مركز دراسات الوحدة العربية.

(٢) راجع بتفصيل من مجيء المسرح للبحرين وقرء في التجربة المسرحية، وتحليل المسرحيتين، وروبطهما بمسرحيات الشاعر عبد الرحمن المارودي - مسرحية سيف الدولة - ١٩٣٩، ومسرحية عبد الرحمن المارودي ١٩٣٦، عند كل من إبراهيم غلوم في كتابه: طواهر التجربة المسرحية في البحرين ص ١ - وما بعدها: ١٩٨٢، وعند قاسم حداد: المسرح البحريني التجربة والأفق، ص ١٤ وما بعدها ١٩٨٠ البحرين،

وكذلك من غزال: إبراهيم العريض بين مرحلي الكلاسيكية والرومانسية، ص ١٢ - ٤٥.

(٣) إلى جانب تجربة العريض في المسرح، فهناك عبد الرحمن المارودي الذي كتب شعرا مسرحيا، سيف الدولة، ومسرحية عبد الرحمن المارودي، وكذلك الشاعر حسين عيقله سراج الذي يذكر عبد الرحمن فهد الخويجي، أنه كان رائدا وتاجيا في التأليف المسرحي منذ عام ١٩٣٦. ولكنه يذكر مسرحياته الشعرية التي بنى تاريخ الذي يذكره. فمسرحية الظالم لنفسه عام ١٩٣٢، ومسرحية جميل بليلة عام ١٩٤٢، وهجرام ولاء - أصدرتها دار المعارف بمصر عام ١٩٥٢م. راجع كتاب نفاة المسرح السعودي، ص ٤١ - ٤٢.

(٤) يمكن ملاحظة الاختلاف بين في هذه البينات، فمحمد مبارك الصوري يشير إلى تجربة الشيخ عيقله المارودي التمثيلية المبكرة في أوائل العشرينيات في هذا القرن، ويشير إلى المارودي الثانية التي جاءت في كتاب كت أول طيبة في الكويت للسيدة حليلة كافرللي التي يذكر عنها أنها دور تمثيلي صغير في رولة للأطفال في بنتها، ودعت إليها المعتمد السياسي البريطاني الكولونيل مور وزوجه، لمساعدة ذلك الفصل التمثيلي وكان بين على ١٩٢٢ - ١٩٢٩.

كما يرى أن أول عرض مسرحي في البحرين كان في عام ١٩١٩، وعارضه مجموعة من الكتاب في هذه البينة من أمثال إبراهيم غلوم في كتابه: طواهر التجربة المسرحية في البحرين - راجع محمد مبارك الصوري: محمد التتشي الفنان الرائد ورائجة المسرح - مجلة البان ص ٨٣ وما بعدها، العدد ٢٢٩ - أبريل ١٩٨٥.

(١٨) مجلة البعثة الكويتية: المجلد ٩، ١٠، نوفمبر - ديسمبر ١٩٥١م، وراجع ذكر المسرحية الأولى عند خالد محمود الزيد في كتابه: مسرحيات في الجبلات الكويتية، ص: ٦١. أما لتحليل النص فيمكن الرجوع إلى بحث: أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت إلى سنة ١٩٨٠، لنبيل العزيز الفهاس من ص ٣٢ إلى ص ٤١.

(١٩) راجع أعداد مجلة النخلة: المجلة الشهرية الثقافية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة قطر. وما شاكلها من مجلات شهرية في دول الخليج العربي.

(٢٠) راجع أعداد مجلة الكويت: المجلة الشهرية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة الكويت وما شاكلها من مجلات شهرية أخرى في بقية الدول الخليجية.

(٢١) فوزية مكاوي: جريدة القبس، العدد ٥٧٩٢، ٦، ٢٧.

(٢٢) عارف فحامة: شعبة على الدرب، ٢٠، ص ٢١، ١٩٨١م.

(٢٣) بول شازول: جريدة القبس، ٧١٥٥، ٢١، ١٨، مايو ١٩٩٣م.

(٢٤) مجلة الرولة: العدد ٢، ١١، ١٩٨٠م.

(٢٥) راجع على سبيل المثال محمد حسن عبدالله - الصحافة الكويتية في ربع قرن وكتابته الآخر: الصحافة والصحفيون في الكويت - ذات السلاسل الكويت ١٩٨٩. وأحمد بدر: الصحافة الكويتية - دراسات توثيقية - تحليلية، تاريخية إرشادية - مؤسسة الصباح، الكويت، عام ١٩٧٩م وكريم السامري في كتابه: رحلة مع الصحافة الكويتية، ط (١) دار البعيج للطباعة والنشر - الكويت ١٩٨٤، ومحمد ناصر بن عباس: موجز تاريخ الصحافة في المملكة العربية السعودية: ط (١)، مطابع مؤسسة الباش ١٩٧١م.

(٢٦) شكري ونفدي لمرکز المعلومات بجريدة القبس التي زودتني بهذا الأرشيف بكمه الهائل.

(٢٧) جريدة الرأي العام، العدد: ١٠٠٧٥، ١٣، ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٢٨) جريدة الوطن: العدد: ٣٨١١، ٢٣ - ١٩٨٥/٧/٢٥م.

(٢٩) بول شازول: مرجع سابق ص ١٢ - ١٦.

(٣٠) بلال عبدالله: مجلة النهضة - العدد ٧٨٧٤، ١٦، ١٩٨٢/١٢/١٤م.

(٣١) عبدالواحد الإياني: مجلة الرولة: ٩: ٣٤، ٥١، ١٩٨٣م.

(٣٢) جريدة الرأي العام العدد ١٠٠٧٥، ١٣، ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٣٣) خليفة الوقيان: مجلة البيان: العدد ٧٧ أغسطس ٢٠ وما بعدها - ١٩٧٧م.

(٣٤) كثير من المخرين الصحفيين يزعمون أن الصحيفة لن تنتظر ومن لم يحمون في كتابة أحكام طباعية، وقرأوا سطحية للعمل المسرحي، ويزعمون أيضا أن الجريدة موجهة إلى القارئ العام الذي لا ينبغي أن تفرقه في المصطلحات الفنية.

ويشير محمد حسن عبدالله إلى عرض تمثيلي في المسرحين المبارك في الكويت عام ١٩٦٨، وإلى الفصل الانتقائي الذي قدم فيه تمثيلية قصيرة عام ١٩٦١ - راجع محمد حسن عبدالله: المسرح الكويتي بين الحشية والرجاء، ط ١٤٧، وما بعدها، دار الكتب الثقافية ١٩٧٨.

(٥) كانت بداية المسرحيات في الكويت ستاين: إسلام عمر، ولحق: ... إلخ. وكانت في البحرين: مسجونون ليلى، ولحسني وأبيني، وكليوبترا، وعبدالرحمن الناصر، تحليلية العباسي موسى الهادي وشهدية الزاوية العربية، وسرحة هجرة الرسول صلعم، ولحسني العلوي وتتوالى التقفية الفلسطينية عام ١٩٤٨، والحجاج بن يوسف، و ولادة وابن زهدون، و العباسية أخت الرشيد، وفي دولة الإمارات مسرحية وكلاء صهيون، التي فأرت المتحمذ البريطاني آنذاك، وكذلك كانت نساء الفن المسرحي في كل من قطر، وعمان، والمملكة العربية السعودية، إضافة إلى المراجع السابقة - راجع:

مارك الخاطر - المسرح ثنائيتي في البحرين - الفصل الأول ص ١٣ - وما بعدها، وعبدالرحمن نهد الخريجي: نشأة المسرح السعودي: ص ٣٧ وما بعدها، وعبد الإله عبدالقادر تايغ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة .

(٦) محمد مبارك الصوري: محمد فتحي الفنان الرائد ورجالية المسرح: مجلة البيان: ص ٤٩ العدد ٢٢٩ - ١٩٨٥.

(٧) خالد محمود الزيد: المسرح في الكويت - مقالات ووثائق: ٣٧ - ٣٨.

(٨) المسرح في الكويت: ص ٧٢ وراجع أيضا، على الراعي: المسرح في الوطن العربي ٣٩٧ وما بعدها.

(٩) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٤٧ وما بعدها، وراجع أيضا على الراعي: مرجع سابق، ٣٩٨ وما بعدها.

(١٠) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٧٤، على الراعي: مرجع سابق ٣٣٩ و ٤٠٠.

(١١) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٣١١ وما بعدها، و على الراعي: مرجع سابق ٤٠١ - ٤٠٢.

(١٢) انظر على سبيل المثال: على الراعي: المسرح في الوطن العربي.

خالد سمود الزيد: المسرح في الكويت مقالات ووثائق.

محمد حسن عبدالله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت.

محمد حسن عبدالله: المسرح الكويتي بين الحشية والرجاء.

محمد مبارك الصوري: الأدب المسرحي في الكويت وغيرها من المراجع.

(١٣) وليد أبو بكر: النقد المسرحي في الصحافة، ص ٤.

(١٤) بول شازول: النقد المسرحي في الصحف، ص ٥.

(١٥) عزيز من التفصيل فطر: المرجع السابق، ص ٨.

(١٦) وليد أبو بكر: مرجع سابق ص ٤ ص ٨، ص ٩.

(١٧) مجلة البعثة الكويتية، المجلد الأول، السنة الثالثة، ٢٩، ٤٩.

- (٤٦) عبدالرازق البصير: ندوة: صوت الكويت: العدد: ٦٧٦، الأحد، ١٩٩٢/٩/٦ م: ١٥.
- (٤٧) سعد الازمي: إشارات - ملحق جريدة الوطن: ص ٤ - ٥ - ١٩٩٥ م.
- (٤٨) في الأدب العماني الحديث: ٢٠٤.
- (٤٩) المسرح البحريني، ص ٩٣ - ٩٩.
- (٥٠) مقالات في النقد المسرحي، ص ١٤٥.
- (٥١) نفسه، ص ١٥١.
- (٥٢) المسرح في الإمارات، ص ٩.
- (٥٣) نفسه، ص ١٠.
- (٥٤) نفسه، ص ١٣.
- (٥٥) نفسه، ص ١٣.
- (٥٦) نفسه، ص ٦٥ - ٦٦.
- (٥٧) نفسه، ص ٧٣.
- (٥٨) سعد الازمي: إشارات - الملحق الأدبي الشهري لجريدة الوطن: ص ٤ - ٥.
- (٥٩) المسرح الكويتي بين الحفيضة والرجاء: ص ٨ - ٩.
- (٦٠) إبراهيم غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور، ص ٣٨.
- (٦١) انظر: الحياة المسرحية في قطر، ص ٣٠٩ - ٣٢٠.
- (٦٢) المسرح البحريني، ص ٥.
- (٦٣) نفسه، ص ٥.
- (٦٤) نفسه، ص ١٢٣.
- (٦٥) نفسه، ص ١٢٣ - ١٣٧.
- (٦٦) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين، ص ٧.
- (٦٧) نفسه، ص ٨ - ٩.
- (٦٨) نفسه، ص ٧.
- (٦٩) لم يوفف الباحث هنا النذج في كتابه: المسرح والتغير الاجتماعي.
- (٧٠) المسرح والتغير الاجتماعي، ص ١٥.
- (٧١) نفسه، ص ٥ - ٦.
- (٧٢) نفسه، ص ١٩٣.
- (٧٣) نفسه، ص ٣٨٤.
- (٧٤) نفسه، ص ٣٨٥.
- (٧٥) إبراهيم غلوم: أسئلة النقد وإشكالية الجمهور، ص ٢٨ - ٢٩.
- (٧٦) نغم الطحمة: المسرح السعودي، ص ٢٣٠ - ٢٣١.
- (٧٧) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، ص ٢٧٨ - ٢٧٩، دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥ م.
- (٧٨) محمد مبارك بلال: مقالات في النقد المسرحي، ص ٧٣ - ٨٠.
- (٣٥) منها على سبيل المثال: البحث الذي تقدم به الطالب عبدالعزيز ورد المتناض عام ١٩٨٠ بعنوان: أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت، والبحث الثاني الذي تقدم به الطالب فادي عبدالله الحلو عام ١٩٩٠ بعنوان: النقد المسرحي في الصحف اليومية بين عامي ١٩٨٠ - ١٩٩٠ م، والبحث الثالث الذي تقدم به الطالب جاسم حسن النيث بعنوان: المسرح العالمي على خشبة المسرح الكويتي بين الانقباض والتكوير، دون تاريخ، والبحث الرابع الذي تقدم به الطالب أحمد سالم - عام ١٩٨٥ م وهو بعنوان: قضايا اجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع.
- (٣٦) بكري الشيخ أمين - الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ص ٤٤٥.
- (٣٧) انظر الكتاب - الصفحات من: ٢٥ - ٣٤، ٥٢٧، ٦٣٨.
- (٣٨) من هذه المشروعات البحثية التي أجريت:
- أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت - عبد العزيز ورد الفياض (مخطوط) ١٩٨٠.
- النقد المسرحي في الصحف الكويتية - فادي عبدالله الحلو (مخطوط) ١٩٩٠.
- المسرح العالمي على خشبة المسرح الكويتي بين الانقباض والتكوير - جاسم حسن النيث (مخطوط) دون تاريخ.
- قضايا اجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع - أحمد سالم (مخطوط) ١٩٨٥.
- (٣٩) تجاوزنا عن حصرها أو الإشارة إليها هنا لأن كثيراً جينا منها قد أعيد نشره في كتب لأصحابها. وقليلاً منها بحسب علمنا لم يعد نشره، وإنما ظل، مقالات ودراسات منشورة في مجلات علمية محكمة، مثل دراسة بعنوان: كلمة النقد من الحرية إلى العزلة لإبراهيم غلوم نشرها في مجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت (وهي مجلة محكمة) مايو ١٩٨٧، ومثل ذلك أيضاً دراسته المنشورة في مجلة كلمات، وكذلك بحث «الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة» الذي نشر في مجلة كلية الآداب - جامعة الإمارات، عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ - العدد الأول ١٩٨٥ م.
- (٤٠) راجع عبدالله عبدالقادر: مقدمة كتب المسرح في الإمارات، ص ٩ - ١١، وانظر أيضاً الصفحة الأخيرة.
- (٤١) محمد عبدالرحيم كافود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي: ١٠٣ - ١٠٤.
- (٤٢) مقالات متفرقة من الإهداء فقط، بل الدراسة فيها، انظر الكتاب ص ٣.
- (٤٣) المصدر نفسه، المقدمة ص ٤.
- (٤٤) عبدالله الحامد الحلبي الحامد: فصول حول الأدب في المملكة العربية السعودية، ص ٤٩.
- (٤٥) عبدالرحيم كافود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، ص ١١٩ - ١٢٠.

ملف

عشر سنوات..
بغداد «نوبل محفوظ»

يتضمن هذا الملف مجموعة من الدراسات والشهادات حول عالم نجيب محفوظ، أغلبها ألقى في الاحتفال الذي نظمه وأقامه المجلس الأعلى للثقافة يوم الأحد ١١/١٠/١٩٩٨ بمناسبة مرور عشر سنوات على نيل نجيب محفوظ جائزة نوبل. وقد أعد الشهادات للنشر مجلدى حنين، وتم ترتيبها أبجدياً.



كلمة نجيب محفوظ

أشكر كل الحاضرين هنا، وكل المشاركين في هذا الاحتفال، وكل القائمين عليه.
وأعتذر عن عدم قدرتي على الحضور وسط أحياء وأعزاء لا أستطيع أن أسميهم، ولا أستطيع أن أرى وجوههم الحبيبة.
لقد كان حصولي على هذه الجائزة قبل عشر سنوات شيئا مفرحا. فرحت بهذه الجائزة لنفسى، ولمصر، وللأدب العربى. ولكن عشر سنوات ليست زمنا قصيرا، لقد نسيت الآن هذه الجائزة وأشكر لكم أنكم لازتم تذكرونها!

* *

أتصور أن جائزة نوبل فى العلوم أكثر عدلا منها فى الأدب؛ لأن لغة العلم لغة عالمية، تصل للجميع بسرعة. والمؤكد أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل ولم يحصلوا عليها؛ لأن أعمالهم لم تترجم بعد. بينما كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فوراً إلى لغات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة. ليس هناك، تقريبا، علماء مظلومون، ولكن هناك أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم.

من ناحية أخرى، تواجه الرواية وبواجه الأدب كله وضعا لا يخلو من صعوبات. لقد مرت عقود ليست قليلة من الزمن منذ الرد الذى كتبتة فى الأربعينيات على رأى العقاد فى الرواية، وقد دافعت فى هذا الرد عن

فن الرواية التي رأيت أنها «شعر الدنيا الحديثة». خلال هذه العقود تغيرت ظروف كثيرة، ربما تكون الرواية قد ازدهرت خلالها أكثر من أى نوع أدبي آخر. ولكنى الآن أشفق على الأدب كله، على فن الرواية وعلى غيرها من فنون الأدب؛ لأننى أعرف ما يواجهه الأدباء من مصاعب، وما يشاهده الأدب من تراجع أمام وسائل التكنولوجيا المتقدمة.

مع ذلك، أتمنى للأدب أن يظل مستمرا، وأن يقاوم، وأن يزدهر، وأن يستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائل التكنولوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المطلقين. ولست أظن أن هذه الوسائل المتقدمة يمكن أن تنفى الأدب فى يوم من الأيام، فحتى الذين يبحثون الآن فى «الإنترنت» يبحثون بالكتابة، ويبحثون عن الكتابة، ولعل كثيرين منهم يبحثون عن «الأدب».

أتمنى، فى مثل هذه الأيام من العام المقبل، أن تكون مصر قد اقتنصت «العالم الجديد» بثقة وقوة أكبر، وأن تكون قد أخذت مكانتها التى تستحقها فى هذا العالم المتلطم.

أتمنى أيضا أن يجد أدبنا العربى - الذى أسمع عن نتاجه الجديد العظيم - ما يوازيه من نشاط لائق، سواء من القراء والمطلقين أو النقاد، لكي تكتمل الدائرة الثقافية.

أتمنى كذلك أن يعرف ما يسمى «أدب الحداثة» كيف يستطيع أن يصل إلى الناس، وأن يكون قاعدة أدبية جديدة.

وأتمنى أخيرا، فى مثل هذه الأيام من العام القادم، أن نحفل بحصول كاتب آخر منا على جائزة نوبل.



بعد عشر سنوات

جابر عصفور

منذ عشر سنوات على وجه التحديد، أذكر أنني كنت والمرحوم غالى شكرى، طُيَّب الله نراه وذكره، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة المعجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتني وغالى شكرى، هلل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيراً، بالإبداع العربى ممثلاً فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريباً من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، فى ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائماً فى الليل الذى يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالاً ارجحاً لاحتفالنا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعاً بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهتزت

المشاعر وتعاليت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، في هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وارتباطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرَّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذي وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواذيف من هذأة النهر لتلقي بنا في جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذي يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذي جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور في ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذي تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذي حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة في الرد على العقاد، في تأكيد قيمة الفن الروائي منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأُنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق في أفقها الواعد، الانطلاق الذي أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائي. ولكن تنويع هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التي لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعزّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالي:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفي الفرج بعد الفرج، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» فنجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرغب ونشاهد سيلًا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المبدئي الذي أحدثته «نوبل» فنجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التي لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا في عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها في هذا الجانب أو ذلك، لكن المدلات العامة لا تزال دالة في تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعني شيوع الرواية العربية في الخطاب الأدبي العالمي وتزايد حضورها الواعد في المشهد الإبداعي الشامل للكوكب الأرضي. ويكفي أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث تجد للرواية العربية فيها موضعا بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التي تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام في أمريكا اللاتينية. والمتخصصون في السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفي أن ندخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب في العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنعيمها، تجمع ما بين الكتاب المذكور بالذکر الذي تبرز كتابة المرأة لمرآة خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمر على أية مكتبة في أية عاصمة أوروبية أو غيرها، ولم أكن أجد بين أرشف الروايات رواية عربية واحدة، وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرشف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد

كبير له معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعد من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا في مكتبته الخاصة. وأنا شخصا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت في أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كُتِبَ صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرآني الذي أحدثه نجيب محفوظ في الأدب العربي المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، في عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا الممارسة. وقد وصلت بي الفرحة غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت في زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا في جامعة هارفارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألني عن نجيب محفوظ وروايته (أولاد حارتنا) تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة في ذهني. فها هو طبيب أمريكي، ليس متخصصا في الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذي لا يمكن أن ينكره أحد، سواء في دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقه أو الإسهام في شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هي الدلالة التي تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التي قالها على الراعي ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذي أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذي نعيشه بأنه «زمن الرواية». وما نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لمعصرنا المتورث المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذي تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أولئها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه في عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذي وصلت إليه الرواية في تجسيد المشكلات النوعية للمعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحده على كل مستوى، مجاوزة في ذلك مجال القراءة بين دفتي كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التلفزيون أو السينما. وذلك في الوقت الذي يشتكي فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائي العربي ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذي يبدأ منه. وذلك أمر طبيعي، إذ لا يمكن لهذا الروائي إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما في حاجة إلى الكشف. ولذلك، تتابعت الأجيال بالقدر الذي تتابع ازدهار الرواية العربية وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: ولم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها في العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التي أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ بروايته قد أصبح الرمز المضى للإبداع العربي الذي يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التي يصفها نجيب

محفوظ في روايته الشهيرة بأن آفنها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبذة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغي لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه في حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مناصرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإطلام والانباغ إلى رقبة نجيب محفوظ كي تجث هذه الرقبة التي تضيء رأسها بالكتابة في العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإطلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، تجث الرقبة وبقي نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو في التأثير في أجياله المتتابة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ في عيد ميلاد نوبل العاشر، وتحية للكتاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، وتحية للأجيال التي جاءت بعده، ومغتت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربي في حركته المتحركة، خصوصا في تأييه على قوى الإطلام والتخلف والانباغ حلما بالمستقبل الواعد الذي يستبدل بالضرورة الحرية والانباغ القديم الابتداع الجديد.



كلمة لجنة القصة*

أبو المعاطى أبو النجا

الأخوات والإخوة:

يسعدني ويشرفني أن أتحدث إليكم في هذه الجلسة باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، وأن ألقى هذه الكلمة نيابة عن مقرر اللجنة ورئيسها الروائي الكبير فتحي غانم الذي لم يتمكن لبعض ظروفه من حضور هذه الجلسة في موعدها. وإذنا كنا نتلقى في هذه المناسبة، مع هذه النخبة المتميزة من أدباء مصر والوطن العربي، لنحتفل بمرور عشرة أعوام على فوز أدبنا العربي والعالمي الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل، فإن كل فرد في لجنة القصة كان يعيش دائما خلال هذه الأعوام، بينه وبين نفسه، احتفالا شخصيا بفوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة. فنجيب محفوظ هو شيخ القبيلة القصصية، دون منازع، قبل حصوله على جائزة نوبل، وبعد حصوله عليها. وكل واحد من أفراد هذه القبيلة الكبيرة عرف طريقه إلى روايات وقصص نجيب محفوظ بطريقته الخاصة، وفي زمنه الخاص، قرأها وتعلم منها، وحده، أو بمساعدة عشرات الأدلاء والنقاد الذين أسهموا بجهود مخلصة في قيادة السالكين إلى دروب عوالمه الفسحة والمتشعبة. عدد كبير من أفراد هذه القبيلة أتبع له أن يتحدث إلى نجيب محفوظ وأن يسمع منه شخصا، فخيمنته الواسعة المفتوحة كانت تمتد ليس في قصره أو ديوانه، بل كانت تضرب أوتادها على أرضه المقاهي، وفي الندوات المفتوحة، لكل عشاق فن الرواية والقصة، دون شروط أو «بروتوكولات». وعبر عشرات السنين أصبح فن نجيب محفوظ، كما أصبحت شخصياته وعوالمه، بل كما أصبح هو شخصه، جزءا من نسيج حياة المصريين، كما لم يحدث لأديب قبله أو بعده، وجاءت جائزة نوبل لتؤكد صدق ما قام به أبناء هذه القبيلة الواسعة بصدق حدسهم من اختيار نجيب محفوظ شيخا لقبيلتهم الكبيرة والطموحة.

* كلمة لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

وفجأة وجد أفراد هذه القبيلة أنفسهم وقد اتسعت خيمنتهم التي كانت تمتد بحدود وطنهم العربي لتصبح في اتساع العالم، فجأة وجدوا عيون العالم ممتلئة في أضواء صحافته وإذاعته المسموعة والمرئية تحيط بهم من كل جانب، نهتم بما كانوا يظنون أنه مجرد اهتمامهم وحدهم، تتسلل إلى مضارب خيامهم، بل تتسلل إلى خفايا شعورهم وأفكارهم تسأل وتقب وتبحث! وفي غمرة شعورهم كأنما بالعري المفاجئ، اكتشفوا أن ما كانوا يظنون أنه مجرد حدهم قد أصبح حدس العالم كله، ولم يعد العري مدعاة للخلج بل أصبح - ربما للمرة الأولى - مدعاة للفخر، وللثقة بالنفس وبالأخر أيضا. ولأن العالم يدرك بحده أيضا أن نجيب محفوظ هذا لا يمكن أن يكون ظاهرة فردية فريدة، وأن نموه في بيئته الثقافية والحضارية هو دليل جديد يضاف إلى أدلة قديمة على خصوصية هذه البيئة، وعلى عبقريته المكان، وعلى قدرته على إنتاج مثيلاتها من المواهب الأدبية والفنية والعلمية، فقد جاوز اهتمام العالم شخص نجيب محفوظ شيخ القبيلة إلى أفراد القبيلة أنفسهم، وجاءت هذه المفاجأة في لحظة تاريخية نادرة. فبعد سنوات طويلة، كانت علاقتنا بالأعراب الأوروبي تكاد تنحصر في اتجاهين لا غير، اتجاه الشك والاسترابة في هذا الآخر الذي عرفناه غائبا مستعمرا، واتجاه الانبهار بالآخر الذي عرفناه يملك سر التقدم الذي لا سبيل للوصول إليه إلا من خلال تقليده وتباعه! جاءت هذه المفاجأة للمرة الأولى وكأنها تهدينا المفتاح لتصحيح مسار هذه العلاقة، فقد جاء الغرب هذه المرة لا غائبا يسعى إلى السيطرة ولا مزهوا بامتلاكه سر التقدم، جاء معترفا ويسعى إلى المزيد من التعرف! وسرى في روح القبيلة ما يشبه البرق الذي يسرى في الليالي المظلمة. ولا أظن أننا يمكن أن نجد تفسيراً لهذا النمو والازدهار المفاجئ لقن الرواية والقصة في وطننا العربي، في السنوات العشر الأخيرة، سوى لهذا الشعور بالندية والثقة التي منحها فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكل أفراد القبيلة الروائية والقصصية.

ولكن - أيها السادة - ما هكذا فقط تستخلص الدروس، فنجيب محفوظ يقول في مذكراته التي سجلها الناقد المعروف رجاء النقاش إنه لم يكن يفكر في جائزة نوبل وهو عاكف على إنجاز مشروعه الروائي الكبير، لأنه كما كان يعتقد هو والكثيرون من جيله، كان يقوم بدور المؤسس لهذا الفن الروائي في وطنه العربي، والمؤسسون في العادة لا يفكرون كثيرا في حصد جوائز عالمية، المؤسسون في العادة تكون أنظارهم مركزة على الأحوال والأوضاع في بلادهم، لا يهتمون بأكثر من نقد هذه الأحوال والأوضاع. فالأدب في جوهره نقد للحياة والمجتمع، ودعوة بلغة الفن لإزالة العوائق أمام نهضة المجتمع، وإتاحة الفرصة أمام قوى المجتمع البانية للتطور والإسهام في صنع حضارة العالم وتقدمه.

ومن هنا فقط تأتي الجوائز بمثل هذه المفاجآت لأولئك الصادقين مع أنفسهم ومع شعوب أوطانهم، والمهتمين بقضايا ومصائر الشعوب. وأظن أن هذا هو جوهر الدرس الذي وعاه وبه أفراد هذه القبيلة من مثل هذه الاحتفالات بمرور عشرة أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل.

واهتمام العالم بأدبنا لن يكون مصدره الحقيقي اهتماما بالجوائز المالية في ذاتها، بل اهتماما بدراساتنا وفهمه من خلال درسا لواقع العالم الخارجي وفهمه بروح الندية، وليس من خلال الاسترابة والشك الدائمين أو مجرد التقليد والانبهار، وتصوير ذلك كله بأمانة وصدق كما فعل نجيب محفوظ.

وأظن أن توصيل مثل هذه الرسالة هو ما يجب أعضاء لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة الذين شرفوني بأن ألقى هذه الكلمة نيابة عنهم في هذا الاحتفال - هو ما يجبون قوله في هذه المناسبة، وهو أيضا ما يحرصون على تنفيذه من خلال عملهم اليومي الدائب، من خلال المسابقات السنوية التي يقوم المجلس الأعلى برصد جوائز لها، والتي ترتبط بأسماء أدباء مصر الكبار الذين أضاعوا في سماء الأدب العربي كالنجوم. وعلى رأس هذه المسابقات مسابقة نجيب محفوظ للرواية، ومسابقة محمود تيمور للقصة القصيرة، ومسابقة يحيى حقي في القصة والرواية لشباب الجامعات، ومسابقة يوسف السباعي للنقد الأدبي، وهي كلها مسابقات تسعى إلى اكتشاف أصحاب المواهب في هذه الفروع، وإلى دعم البارزين فيها. وباستثناء مسابقة شباب الجامعات، فكل هذه المسابقات تجري على مستوى الوطن العربي كله.

تحية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ أمد الله في عمره، وتحية لكم... وشكرا!!

العاصفة*

نجيب محفوظ

كان ما كان عندما توسطت الشمس السماء. وكان الجو غاية في الاعتدال والأمان، ودون مناسبة قالت الشبيخة بهية: «قلبي ينذرني بخوف غادر»، وإذا بهواء خفيف يتسلل إلينا، ويستمر فلا يتقطع ليأخذ أنفاسه، وينشط ويلعب ويعيث ثم يأخذ في الشدة ويزيد بعد الشدة شدة حتى يتجسد عنفاً أغبر ويزمجر في الأركان وتتردد أصداؤه كالعواء. وأكثر من صوت صاح:

— اللهم عفوك ورحمتك.

ولكن انطلق في الجو طوفان من ريع متضاربة محملة بالأترية وألوان سرعان ما خضع لها كل شيء، طارت الآنية والأقفاص والكتاكيت من فوق الأسطح وصفقت الأبواب والنوافذ، وامتزج الصراخ بالبكاء، وتداخل النواء في النباح في النهيق، ومع كل دقيقة اشتد العنف وتمادى.

وأفلتت الأصوات من معاقلها.

— إنها يوم القيامة.

— لن نجد البيوت فوق الأرض.

نشرت في مجلة «نصف الدنيا» (١٣ سبتمبر ١٩٩٨)، ونشر بعد أسبوعين تعليق نقدي للأستاذ محمود أمين العالم. نشرهما مرة أخرى هنا جزءاً من الاحتفال بمرور عشر سنوات على «نوبل محفوظ».

- ها هو الشيطان يكشف عن خباياها..

واستمر العنف الكوني حتى آمن المدعورون بأن النهاية آتية لا ريب فيها. ومس الانزعاج عقل شيخ الحارة وقلبه. وكى يقتنع نفسه بأنه يؤدى واجبه صاح بصوت ضاع فى الصخب:

- أغلقوا الدكاكين.. أغلقوا الأبواب والنوافذ.. لايق أحد فى الطريق. وآوى إلى صحن الزاوية.. تبادل مع الإمام نظرة حائرة، وسأله أحد اللاجئين إلى الزاوية:

- ماذا أنت فاعل يا شيخ حارتنا؟

فأجاب بنبرة غاضبة:

- نبدأ العمل عندما تسكت العاصفة..

- ولكننا لم نشهد مثل ذلك من قبل.

فصاح به:

- لست مسؤولاً عن الرياح.

وراحوا يتخيلون أحداثا كثيرة فسالت دموع غزيرة. وأراد رجل أن يشارك فى الغيب فمضى يحدث من معه عن حلم رآه أمس، على حين اشتدت العاصفة وتمادت فهتف رجل بلغ منه اليأس متناهيا أن دعونا من الأحلام فقد اكتسح الواقع كل حلم.

وتواصلت العاصفة حتى المغيب وقيل حتى هبوط الليل.. وذهبت كما جاءت بغير تخمين أو حدس. يا سبحان الله. آوى الكون إلى الصمت الثقيل كأنما يفصح بصمته عن أسفه. وضح المكان بضوء السلامة وجعلت الأضواء تطل من النوافذ والأركان، وصدرت عن الحارة تنهيدة عميقة طويلة اشتركت فيها جميع الصدور. وإذا بصوت الشبهة بهية يرتفع متهدجا: «ما ضاع ضاع وعليه العوض». وغضب شيخ الحارة وصاح بعصية:

- كفى عن النكد وحسب الناس ما بهم.

ولكن الأصوات تجاوت محفوفة بما يشبه الاستفانة، هو الخراب والنهب والسلب، ضاعت الأموال وهتكت الأعراض.

وتابع شيخ الحارة تلك الأصوات يقلق شديد. ومضت الأصوات تؤكد أن اللصوص زحفوا من الحفر والثقوب ومن حيث لا يتوقع أحد، وازدادوا عددا وضخامة حتى سدوا عين الشمس، وأنهم انتهزوا فرصة هبوب العاصفة بل قبل إتهم الذين أثاروها واستدعوها من مكانها فى السماء.

وحصل هرج ومرج وحزن شديد، ولم تعد الحيرة تفرق بين الشبهة بهية وشيخ الحارة.

واجتمعت قلة ممن ظلت ثيابهم عند باب الحصن القديم، يتبادلون الهمس والشد على الأيدي فى الظلام، ويتطلعون بعزم ونفاد صبر إلى طلوع الفجر.

«العاصفة»: شهادة نجيب محفوظ على العصر!

محمود أمين العالم

شغلتنى فضايها الفكر طوال السنوات الأخيرة عن النقد الأدبي رغم متابعتى - ما أمكن - لما ينشر من إبداع أدبى، ورغم تعليقاتى السريع أحيانا على البعض منه، خاصة عندما يطلب منى ولا أملك الاحتذار. على أننى ما إن انتهيت من قراءة قصة قصيرة بعنوان «العاصفة» لنجيب محفوظ فى عدد ١٣ سبتمبر من مجلة «نصف الدنيا»، حتى وجدت قلمي يرغمنى على أن أكتب عما غمرتنى به قراءة هذه القصة القصيرة من بهجة استمتاع عميق تمتزج فيه الرؤية المعرفية الواجعة، بالقيمة الجمالية المركزة الرفيعة.

كدت أستشعر فى هذه الجوهرة الصغيرة خلاصة مركزة للتاريخ الروائى لنجيب محفوظ، على تنوع تجلياته، الذى تمثل فى النبع الشعبى الذى يعبر به دائما عن الأصول والجذور الأولى للأحداث والقيم المتصارعة فى أغلب رواياته. وفى الرفيف النقدي للرموز التى تومى دائما - ولا تكاد تشير - إلى ما يريد أن يقوله هذا الفن الخبيث؛ الفن الروائى - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فى ثلاثيته - إن صدقت ذاكرتى - وفى الإحساس الكلى الذى يفجره الامتزاج والتداخل بين الإنسان والطبيعة، بين الفرد والكون، بين المحلى والعالمى فى كثير من رواياته، وأخيرا فى هذا الأفق المفتوح دائما على المستقبل، الممكن بل الضرورى شبه القدرى. لو توفرت لإرادة الفعل العارف بل غير العارف فى كثير من الأحيان، بهذه الأبعاد الأربعة تتشكل - فى تقديرى - بأنحاء وتنوعات مختلفة متجددة، القسمات الرئيسية لرؤية نجيب محفوظ الفكرية ورسالته الوطنية وخصوصيته الفنية الفكرية. وقصة «العاصفة» لا تبدأ بالتعبير الأسطورى غير المحدد «كان ياما كان»، مثل حكايائنا بل تبدأ بتعبير محدد حاسم هو «كان ما كان». إنه يقين حادث و «ما كان» هو لحظة زمنية

وممنوبة تحقق فيها توسط واعتدال وتوازن واستقرار وأمان في حارتنا كما تقول القصة في بدايتها، ورمزها توسط الشمس في السماء . على أنه في غمرة هذا الاستقرار والاعتدال تستشعر «بهية» - أم الدنيا - بحدسها التاريخي، بخطر داهم قادم يكاد يعصف بهذا الاستقرار والاعتدال: يبدأ هواء ينشط ويلعب ويعبث - بهذا التسلسل الدقيق ذى الدلالة العميقة الراقية - ثم لا يلبث أن يتحول إلى طوفان من الأتربة والألوان. والعنف الذى تتطاير بسببه الأشياء المستقرة النافعة!

إنها - كما تقول القصة - رياح العنف «الكوني»، وأكد أقول - دون أن أبعد، بحسب قراءتي، كثيرا عن نص القصة - إنه عنف رياح «العولة» التى أخلت تفرض نفسها فرضا على الدنيا و«أم الدنيا». فكيف يطالب شيخ حارة بهية أن يقاومها؟ إنه يقول: «لست مسؤولا عن الرياح»، هذه الرياح الكونية، ولا سبيل أمام هذه الرياح سوى اللجوء إلى الغيب أو إلى الأحلام كما حاول الرجال، فواقع هذه الرياح قد اكتسح كل حلم، كما يصرخ يائسا رجل آخر. ثم يسود الليل ويرين الصمت والاستقرار أخيرا، ولكنه استقرار مقلوب مخادع. تعبر عنه القصة تعبيرا دالا بالغ الرفافة الفنية عندما تقيم تمارضا وتقابلا بين هذا الصمت الثقيل لهذا الظلام المهيمن وبين «ضجيج المكان بضوضاء السلامة» حيث لا سلامة! والأضواء التى تطل من النوافذ والأركان التى تؤكد بإطالاتها هذه على سيادة الظلام! وهنا نعلن «بهية» عن الحقيقة المفاجئة: لقد ضاع كل شيء. ضاعت الأموال وهتكت الأعراض والمصالح الخاصة. فمن حيث لا يتوقع أحد، ومن الحفر والثقوب والثغرات فى أنظمة حياة الناس، زحف اللصوص، وأخذوا يتكاثرون ويزدادون كما وكيفا، عددا وحجما، حتى سدوا عين الشمس، عين الاعتدال والتوسط والمعدل والأمان. ثم هذا أثناء هبوب العاصفة الكونية التى قبل إنهم هم الذين «استدعوا» من مكانها فى السماء سماء الكون حيث الرياح الكونية، رياح العولة، ورياح الشركات المتعدية الجنسية، الذين هم وكلاء لها على الأرض، فى حارتنا الطيبة، حارة «بهية». وفى الحارة يسود هرج ومرج وحزن شديد وتجمع القصة بين «بهية» و«شيخ الحارة» فى الحيرة إزاء ما وقع ووقع، ولكن ما كان لقصة نجيب محفوظ أن تنتهى بحيرة معلقة بين «الشيخة بهية» و«شيخ البلد»، مهما كانت شدة وشراسة «العاصفة»! وهكذا تبرز فى نهاية القصة كتيبة المستقبل - شأن أغلب رواياته بشكل أو بآخر. بمستوى أو بآخر. إنها هذه القلة الذين ظلوا محتفظين بيقظتهم، بوعيمهم، «بشايهم»، متحصنين بولائهم ومبادئهم الراسخة «عند باب الحصن القديم» بواجهون «العاصفة» المستمرة فى تجلياتها المختلفة، وشذون الأذى فى الظلام، ويتطلعون إلى طلوع الفجر واستعادة التوسط والاعتدال والمعدل والأمان فى حارة الشيخة بهية أم الدنيا، فى حارة نجيب محفوظ.

هذه هى قراءتي لقصة نجيب محفوظ «العاصفة» التى أكاد أراها - كما قلت فى البداية - خلاصة مركزة لرؤيته الفكرية والوطنية والجمالية عامة، والتى أراها كذلك تعبيرا عن ضمير نجيب محفوظ الصادق الأمين المتوجه بحب مصر وحب الحقيقة والمعدل والتقدم، الذى لن يتوقف فى أى مرحلة من مراحل حياته الكتابية الإبداعية عن أن يقول كلمته وشهادته فى حدود رؤيته واقتناعه، وبمنطق لغته الفنية الخاصة. وقصة «العاصفة» فى تقديري هى كلمته وشهادته فى هذه المرحلة من حياة مصر فى الإطار العالمى الراهن. ولهذا، فهى جديرة بالدراسة والتأمل، وإذا كنت أسقط قراءتي إسقاطا على بعض عناصر القصة فهى مسؤوليتى وحدى، فالقصة - أى قصة - ملك لقارئها بعد كتابتها ونشرها. على أنى لم أقرأ هذه القصة فى كلماتها وأحداثها المحدودة فحسب وإنما قرأتها فى كل ما قرأته من قبل لنجيب محفوظ، وقرأتها فى معرفتى به وتقديري ومحبتى له، فلنختلف أو نتفق فى قراءة كل منا «لبهية» أم الدنيا، مصرنا العظيمة الحبيبة، ولنختلف أو نتفق فى هذا

الاجتهاد أو ذاك في الرأي، حول هذا الحدث أو ذاك من تاريخ مصر، أو حول الموقف منه، ولكن يبقى دائما التقاؤنا المتجدد حول احترام حرية التفكير والتعبير والاعتقاد والنقد والاختلاف والإبداع، كما يبقى ويتصاعد نضالنا المشترك لتعميق هذه الحريات في عقول وعمارات شعبنا ومؤسسات مجتمعنا، ولتكن هذه الكلمات في النهاية نغمة إعزاز واعتزاز بنجيب محفوظ كنزنا غاليا من كنوزنا الفكرية والوطنية والإنسانية، وتهنئة متجددة له بمناسبة مرور عشر سنوات على حصوله على جائزة نوبل.



مرايا نجيب محفوظ.

روجر ألن**

- ١ -

طبعت أحدث روايات نجيب محفوظ، (ميرامار)، قبيل نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ مباشرة. وهي تستمد ذلك الاسم من بنسيون في الإسكندرية؛ حيث تتباين علاقات مجموعة من شخصيات الرواية بفتاة ويغية اسمها زهرة، وتعد (ميرامار) آخر رواية في سلسلة أعمال تبدأ بـ (اللس والكلاب) ١٩٦١. وفيها يظهر محفوظ اهتماماً متزايداً بالفرد، ويدوره في المجتمع الذي يحيا فيه، ويبحث عن معنى الحياة وغايتها^(١). وكانت حرب يونيو ١٩٦٧ كارثة مذهلة للعالم العربي كافة كما كان أثرها عميقاً لدى جمهوره المثقفين. وبعض أفكار محفوظ الخاصة عن الكارثة وردود أفعال تجاهها

* Muslim World, April, 1972, 115-125.

** ترجمة: أحمد إبراهيم الهوارى، كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإمارات العربية.

ترد في هذا العمل الذي نعالجه في هذا المقال، ومستجلى فيما يلي؛ ويدو واضحاً من هذه التعليقات وغيرها أن استغراقه في هذه المسألة اقترن بمسؤولياته في القطاع الثقافي في ج.ع.م مما حال بينه وبين تأليف الروايات خلال تلك الفترة^(٢). وبدلاً من ذلك، صرف اهتمامه إلى كتابة سلسلة متناثرة ظهرت بانتظام على الصفحة الأدبية في «الأهرام» و«الهلال». وأحدث قصصه هذه قد جمعها في مجموعات (تحت المظلة) ١٩٦٩، و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ١٩٧١، و (شهر العسل) ١٩٧١.

وتذكر أولي هذه المجموعات تحديداً على صفحة العنوان أن قصص المجموعة كلها ظهرت بالفعل للمرة الأولى بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧، والحق أن بعض الأحداث المزعجة والمثقلة التي تحدثت في هذه المجموعات الثلاث جميعاً

من بين شخصيات اللوحات التي يرسمها الراوى فى القسم الأول من هذا العمل، تلاميذ مدارس، وطلاب، وأساتذة، وإداريو الجامعة، وكتاب وصحافيون وأطباء، ورجال شرطة، ورجال البيوت. ويأتى بعضهم عرضاً فى مناقشاته لفترة قصيرة فحسب، فى حين يترك الآخرون لديه انطباعاً مستمراً طوال حياته. ولإبان وصف الشخصيات، يمدنا الراوى أيضاً بقليل من التفاصيل حول حياته الخاصة. فقد ولد فى حى الحسين ثم انتقل إلى العباسية وهو بالغ. وهناك اتخذ عدداً من الأصدقاء من أبناء حى العباسية. وبشكل هؤلاء عدداً لا بأس به من الشخصيات صورت فى هذا القسم من العمل. ويذهب الراوى إلى الجامعة برفقة غير واحد من زملاء المدرسة، وفى هذه البيئة الجديدة يقابل حشداً من الأصدقاء الجدد، بالرغم من أن علاقته لم تقطع بالقدامى والمثقفين الآخرين عن قاموا بدور كبير فى تطوره الفكرى الخاص. ومن خلال بيئة الصالونات واللقاءات التى عقدها هؤلاء المفكرون البارزون فى منازلهم ومكاتبهم يتزود القارئ بقدر عظيم من المعرفة بالتيارات الفكرية والسياسية التى كانت سائدة فى مصر إبان النصف الأول من هذا القرن. على نحو ما يعبر الراوى نفسه:

وما أكثر من عرفت من أهل الفكر فى ذلك الصالون العتيق، ومازلت حتى اليوم أتردد عليه وإن تغير مكانه وزمانه. وثمة ذكرى لاجتماع فيه ترد على الخاطر بوضوح ويسر كلما استدعتها الظروف والأحوال^(٥).

ويلتقى الراوى وأصدقائه فى هذه الصالونات أو فى مجموعات فى المقاهى ويناقشون الأحداث الجارية والأزمات الكبيرة فى التاريخ المصرى على امتداد النصف الأخير من هذا القرن. وفى معظم هذه الفترة وقعت البلاد تحت الاحتلال البريطانى، وسرعان ما يتعرف الراوى - الذى قدم حديثاً بين تلاميذ مدرسة العباسية - الشكناك البريطانية فى منطقة العباسية حيث يعيش الأجانب «بخوذاتهم الطويلة وشواربهم المبرومة»، وبينما الراوى ورفاقه فى ريعان الصبا إذ تقوم ثورة ١٩١٩ تأييداً لسعد زغلول:

تكشف بوضوح تام عن الصدمة التى نجمت بفعل حرب ١٩٦٧ وعقاييلها على محفوظ. ففى (تحت المظلة) وهى القصة التى تحمل عنوان المجموعة نجد اثنين يمارسان الحب على قارعة الطريق وقد دفنا أحياء. وفى «وليد العناء» من مجموعة (شهر المسلى) يقتل الوليد أربعة من الرجال المسلمين بقبضته^(٦)، وفى «نافذة فى الدور الخامس والثلاثين» فى الاحتفال بعيد ميلاده، يلتقى عجوز فى الثمانين من العمر بنفسه من النافذة فيلقى حتفه على مرأى من جميع مدعويه.

وفى ضوء مثل هذه القصص يبدو عمل محفوظ الأخير مثلاً لتحول ذى دلالة.

وهذا العمل الموسوم بـ (المرايا)، ظهر للمرة الأولى فى الأول من مايو ١٩٧١، فى مجلة «الإذاعة والتلفزيون» وهى مجلة جيدة الطابعة إلى حد ما، واستمرت منجمة لعدة شهور^(٧). واشتملت كل حلقة على لوحتين أو ثلاث لشخصيات قصصية تمثل «أنماطاً» مصرية متباينة، من خلال خبرة الراوى الخاصة، وكل لوحة صاحبها مصورة برشة «سيف وانلى»، وذكر محررو وزارة الإعلام قبل كل خير Episode أن محفوظ لا يمد عمله الأخير رولية، إلا أنهم يستخدمون مثل هذا الوصف مستعملين المصطلح بأوسع معانيه. وثمة على وجه الإجمال أربع وخمسون شخصية من مجالات الحياة المختلفة فى مصر ممن تقاطعت مسارات حياتهم مع حياة الراوى فى فترات مختلفة: أطفالاً، وفى المدرسة، وفى الجامعة، ومدرسة الحقوق، وفى المظاهرات، والسياسة، والحب، وفى المجتمع على وجه العموم. ومحصلة هذا كله تبدو أقل من أن تكون محاولة لتقديم صورة لتطور مصر السياسى والفكرى خلال النصف الأول من هذا القرن فى مظهر قصصى.

وفى المقال الأول من هذين المقيالين، سوف نصف الخلفية العامة للعمل وبعض الشخصيات التى تظهر أخبارها فى اللوحات العشرين الأولى. وفى المقال الثانى، سوف ننظر فى بقية الشخصيات، ومن ثم نناقش تقنية المؤلف ومكان هذا العمل فى نتاجه.

فقلت بأسى «تصور أن الدبابات البريطانية تجيء
بزعيم البلاد رئيساً للوزارة»

فقال يصرار:

— لقد كان الإنجليز أعداءنا ولكنهم اليوم
يقاؤون في الجانب الذي نرغب في أن ينتصر.

— ثمة خطأ يفري روحي كالسم.

فسألني:

— أئود للفاشية أن تنتصر كما يود المتفنون حول
الملك؟

— كلا طبعاً.....

فانظر إلي ٤ فبراير إذن على ذلك الضوء (٧).

وتشهد فترة بعد الحرب لفظاً سياسياً متزايداً مع كثرة
التغيير للحكومة وتصاعد لإرهاب الإخوان المسلمين، كما
تشهد في آخر الأمر الأغلبية الوفدية في ١٩٥٠، وفي محاولة
واضحة لاسترداد بعض من سميتة السابقة يلقي الوفد بزعامه
النحاس معاهدة ١٩٣٦ مع بريطانيا، وفي ذلك اليوم قاد
رئيس الوزراء مسيرة شعبية ضخمة، في حين سادت الشعب
مشاعر الحب لوطنهم والتضحية بأنفسهم فداء له. في ذلك
اليوم سرت نفحة في وادي النيل من روح ١٩١٩ (٨).

غير أن الوفد فقد كثيراً من جاذبيته بين المثقفين
خاصة، وفي هذا القسم من العمل سوف نوضح التبدلات
التي طرأت على بعض الشخصيات الرئيسة من المثقفين. تلك
الصورة التي أوردتها الراوى لهذه الحقبة:

قال رضا حماده:

— أصبح الوفد كزعيمه فهو شيخ هرم طيب
يزحف عليه المعجز والتدهور.

فقال سالم جبر:

— لا يمكن أن ندوم الحال على هذا المنوال،
فماذا عن الغد؟

فقال زهير كامل:

عرفت لأول مرة، فعل «القتل» في تجربة حية لا
في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول
مرة عن الرصاص في أول اتصال سمعي بإحدى
منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضاً
«مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير،
وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري
جديد في حياتي الصغيرة هو الإنجليزي.....
ورأيت الجثث بالعشرات مطروحة في جوانب
الميدان، ورأيت الدم البشري يبلطخ الملابس وأدم
الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من
الأعماق «يعيا الوطن» ونموت ويعيا
سعد... (٦).

وتشهد السنوات التالية صعود الوفد وزغول سدة
الحكم، بقيه دسائس العائلة المالكة إيان مختلف الحكومات
المتعاقبة للوفد بقيادة مصطفى النحاس والليبراليين بقيادة
محمد محمود في آخر العشرينيات، وإيان فترة حكم الطاغية
إسماعيل صدقي الذي أسكس بقبضة خائفة على أفكار الناس
ومشاعرهم، وهم في بداية الثلاثينيات، وبينما تسمح فترة
الحرب العالمية الثانية لزمرة من المصريين بالثراء الفاحش من
خلال علاقات شرعية ومشبوهة بساكني الوطن زمن الحرب
فإنها تطرح مشكلة بالنسبة إلى غيرهم، فهل كان على
هؤلاء أن يساندوا من يناهضون قوة الاحتلال البريطاني؟ أم أن
بعبارة أخرى هل يقدمون دعمهم ضمناً للفاشية؟ أم أن
عليهم أن يعتبروها ظروفًا استثنائية، بينما يشق روميل طريقه
دون هواده عبر شمال أفريقيا؟ وتفرض الأحداث التي أفضت
إلى حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ على الوفد أن يقدم إجابة حيث
استخدمت الدبابات البريطانية في تهديد القصر الملكي حتى
يتم فرض النحاس رئيساً للوزراء:

وكانت حادثة ٤ فبراير قد هزنتي من الأعماق.
ورمت بوفيتي في أزمة خائفة. وصارحت
صديقي بذلك فقال لي:

— إني أعتقد أن مصطفى النحاس قد أنقذ الوطن
والعرش.

وظائفهم أو يمتلكاتهم، وبألى الاختيار الحقيقي على الأقل،
فى بادئ الأمر، إبان الأزمة فى العدوان الثلاثى ١٩٥٦،
وكارثة يونيو ١٩٦٧. وفى مواجهة هذين الحدثين كليهما،
يسمح الراوى لنفسه أن يورد بعض التعليقات النادرة حول
مشاعره الشخصية إبان هذه الفترة:

كنت فى تلك الأيام أتمسك بمجامع زملاء
والأصدقاء كما يلتصق المتهرب بمادة - غطاء أو
تراباً أو ماء - ليطفى به النار المشتعلة فى
ملابسه... وكان الحديث يدور حول
النكسة، تحديد أبعادها، أسبابها، واستقرار الغيب
عنها^(١١).

وحول موقفه المضاد للثورة:

وكان «سالم جبر» من بين الذين سبوا فى
أعماقيهم بالكارثة التى حلت بالوطن فى ٥ يونيو
١٩٦٧ وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع
أعداء الثورة^(١٢).

وهكذا، فتاريخ مصر فى غضون النصف الأول من هذا
القرن، يوصف، وناقش، ويسبك فى أخبار من خلال لوحات
شخصيات (المرايا). وما لابد منه أن يكون ثمة تعليقات من
القوى المؤيدة (للثورة). فالولايات المتحدة يأتى ذكرها فى
معرض شئ من النقد، ومع ذلك نجد أحد الشخصيات عقب
عدوان ١٩٥٦ وهو جراح ترى ومشهور، يعزو فى ثمة
اتسحاب قوى العدوان إلى الضغط الأمريكى، بينما يعترف
بعض أصدقاء الراوى من الذين يذهبون إلى لوس أنجلوس
لدراسة السينما عند عودته بأن الأمريكيين يتحلون بسجاليا
جديدة بالاحترام. وبهذه عدم إغفال اهتمامهم بالشرق
الأوسط! ويواجه قرار أحد الأطباء الشبان بعزوه على الهجرة
إلى الولايات المتحدة بالاحتجاج.

وعندما يخاطبه أحد شخصيات المرايا ما أسعد إسرائيل
بكم، يحتج الشاب وهو يقول إنه يتحدث إسرائيل أن تفعل
بالوطن أسوأ مما فعله المصريون بأنفسهم! وتقع الشيوعية تحت
النظرة الساخرة لسالم جبر فى اللوحة الخاصة به:

— مازال الوفد أفضل الجميع وسيضطر الملك
إلى استدعائه عاجلاً أثناء لانفجار ثورة شاملة.

فقال سالم جبر:

— الثورة أفضل من الوفد.

فقال رضا حمادة:

— وفى الانتظار الإخوان والشيوعيون.

فقال زهير كامل بحدّة:

— لا أغلبية لهؤلاء أو أولئك^(١٣).

وتغيير الموقف عقب ثورة يوليو ١٩٥٢، فعدد من
الشخصيات التى صورتها (المرايا) يقاسى من عمليات التطهير
والعزل المتلاحقة. ويبدو عدد من أصدقاء الراوى، ممن حقق
ثراء بالفعل وكان لهم تأثيرهم فى حقبة ما قبل الثورة، شديد
الامتعاض من تدابير الحكومة الجديدة. إلا أن هؤلاء لم
يكونوا وحدهم فحسب، ذلك أن سالم جبر، الكاتب
الصحفى الشيوعى، يحسب أن الثورة لم تصل فى مسارها
إلى المدى الذى تحقق به أهدافها:

ذهب الملك وحل محله عدد غير محدود من
الملوك!

... أما توزيع الأرض على الفلاحين فمن شأنه
أن يقوى غريزة الملكية المتوارثة من عصور
الظلام....

— هاهم يقضون على القوى الإيجابية فى الأمة
فلا شيوعية ولا إخوانية ولا أحزاب، فعلى من
يعتمدون فى تحقيق سياستهم؟ ولم يبق إلا
الموظفون المأجورون وسيقيمون بنيتهم على قوائم
من قش...^(١٤)

وشبيه يعيسى الموظف الحكومى فى روية محفوظ
(السمان والخريف - ١٩٦٢) الذى تعرض للتطهير من
الخدمة عقب الثورة، والذى يشعر باستياء نحو القادة الجدد
وأهدافهم، يعانى كثير من شخصيات (المرايا) من فقدانهم

قال مرة والحق يلتهم قلبه:

— الشيوعية نظام عظيم حقاً ولكن ماهو الإنسان الشيوعي؟

هو شيء ميكانيكي لا إنسان حي!

وبغير حياء سألني مرة:

— لم يود الناس أن يهاجسروا إلى الولايات المتحدة؟

فأجبت بسخرية واضحة:

لأنهم يجدون هناك الخبز والحرية.

فقال بامتعاض:

لاقيمة للحياة بلا حرية، فلا تكن متعصباً.

فقلت وأنا أضحك:

— أنت الذي علمتني ذلك!

فقال بهزئ من الامتعاض:

— متنا... متنا... فمتى نبعث...؟ (١٣).

إن السياسة والقضايا الجارية هي الموضوعات الرئيسة لنقاش في الصالونات، والمقاهي، واللقاءات. ولكن ثمة موضوعات أخرى تطرح من خلالها أيضاً. والدين من الموضوعات التي ينذر طرحها، وربما تكون موجة اللاأدوية التي يصفها الراوي بأنها موجة جارية في الكليات والجامعات مسؤولة عن هذه الحقيقة. وفي أول الأخبار خاصة الذي يعرفنا بالأستاذ إبراهيم عقل، نعلم أن أطروحته للدكتوراه التي قدمها للسوربون كانت هدفاً لهجوم ضار في مختلف الصحف؛ فقد اتهم باصطلاح آراء المشرعين الغربيين للطعن في الإسلام، وقد أفضى ذلك إلى المطالبة بطرده من الجامعة. وفي حادثة تشترك عناصر مميّنة منها - على ما يبدو - في ردود الفعل التي نشأت عن كتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي)، ١٩٢٦، نجد زملاءه في الجامعة يتحلقون حوله وينجحون في احتواء الحادثة حتى تهدأ العاصفة. ويظهر

الدين أيضاً في صورة ضوئية منعكسة إلى حد ما في شخصية زهران حسونة، تاجر السوق السوداء الذي قسم حياته في اطمئنان إلى قسمين للدرجة يبدو فيها أن ليس ثمة تناقض بين سرقة أصحابه وكونه مسلماً ورعاً، على نحو ما يوضح للراوى:

فأجابني بثقة:

— للدنيا أسلوب في المعاملة وللآخرة أسلوب آخر.

— ولكن الله لا يمكن أن يرضى عن تجسيع الفقراء.

— إني أكفر بالصلاة والصوم والزكاة فماذا تريد؟...

وكتأتابعهم وهم يصلون في المقهى؛ يركعون ويسجدون، وتلمس جباههم الأرض خشوعاً وامتنالاً. وكتأتابعهم بعين ساخرة وأتذكر كم أنهم أوغاد لصوم لا يحق لهم أن يبقوا ساعة واحدة فوق سطح الأرض (١٤).

وهذا المناخ الفكرى لدى بعض الشخصيات، ومنها بلال البسيوني الطبيب الشاب الذي يهاجر أخيراً إلى الولايات المتحدة - وهو المناخ الذي نسخت فيه المعتقدات الدينية وحلت محلها معتقدات أخرى إنسانية وسياسية تبدو أكثر وفاء بحاجات المستقبل - يقود إلى تأييد العلم بوصفه منفذ البشرية في معضلتها الحاضرة:

— لا منقذ لنا سوى العلم... وهو يواجه المشكلات الحقيقية التي تعترض مسيرة الإنسانية، أما الوطنية والاشتراكية والرأسمالية فتخلق كل يوم مشكلات نابعة من أنانيتها وضيق نظرها وتبتكر لها من الحلول ما يضعف في النهاية من حصيلة المشكلات الحقيقية... فاعلم، باستثناء علم الحرب والهلاك،... لجميع البشر (١٥).

وتقدم الشخصيات نفسها للراوي، أحياناً، بصفة كتاباً مقتدرًا ووجهاً لامعاً في عالم الثقافة. ومن هذا القبيل ثريا رأفت، زوجة أحد أصدقاء الراوي في الجامعة، تأتي لرؤيته تحت ذريعة مشروع ثقافي يخامر عقلها، لكن الحقيقة أنها جاءت بحثاً عن رفيق آخر غير زوجها. والشخصية الثانية جاد أبو العلا، وهو تاجر احترف كتابة الرواية، ولوحته التي رسمها الراوي تفتح صندوق بندورا* على عالم الثقافة في مصر. وجاد أبو العلا يرى في نفسه كاتباً موهوباً، وبعد أن يكتب تجارب رواياته بنفسه، يوظف فروته العرضة التي جمعها من التجارة ثم يعرضها على آخرين ليكتبوا له أجزاء كبيرة من أعماله الروائية، ومن ثم يدفع للنقاد لتقريظها في مراجعاتهم النقدية، وللمعدين لإعدادها للإنتاج التلفزيوني والسينمائي.

وفي مثل هذا الصنيع يستخدم عدداً من أصدقاء الراوي. وما هو ذا، على سبيل المثال، عبده البسموني، والد الطيب الشاب الذي ذكرناه آنفاً، يعلق على الموقف:

— لدي مشروعات ترجمة لا حصر لها، كتب، مسرحيات، قصص سينمائية...
— عظيم... عظيم...
— قيل لي إنه لا جنوى من العرض وحده؟
فتساءلت متبهاً:

— ماذا تعني؟
— قيل إن الوصول قد يقتضي مالاً ولا مال لدى!

— لانسدق جميع مايقال!
— أو أن أكذب مقالات نقدية تقديراً للبارزين في المؤسسات.
— قلت لانسدق.

— أنا علي استعداد لتقرير أن أي بفل فيهم أعظم من أحمد شوقي، ولكن المتنافسين في

لقد لفتنا الأنظار لتونا إلى أن كثيراً من الشخصيات التي صورت في هذا العمل تتعمد صلتها بالراوي إيان تعليمه. فهو يصف لنا بشئ من التفصيل أصدقاء قوتله في حي العباسية، في حين أنه يعرض للحى صورة دافئة حنوناً بما فيه من «الحقول المترامية والحدائق الغناء» و«قصور كالقلاع وشوارع شبه خالية يجلبها صمت وقوره وهو يلتقي ببعض الأصدقاء في المدرسة الثانوية. وعندما يذهب إلى الجامعة بوصفها مؤسسة، فحين لا نعلم إلا النزر اليسير، فتمه تحفظات حول الأساتذة الموهلين في الانتهازية ممن تقلد المناصب الحكومية أو الوظائف الرفيعة، ويصف الراوي محاضرات الأستاذ إبراهيم عقل بأنها أقرب إلى التوجيهات العامة منها إلى المحاضرات الدسمة التي يلقيها علينا زملاؤه. غير أن الراوي ربما كان أكثر تحديداً فيما يتصل باقتقاد نظام الامتحانات للعدالة:

علينا أن نذكر أننا سئمتم في كل مادة تحريراً وشغواً معاً. وعلينا أن نذكر أن من حق مجلس القسم تعديل نتيجة الامتحان — بصرف النظر عن الدرجات الحاصل عليها الطالب — لتتفق مع مستواه العام كما يقرره الأساتذة. كل ذلك يضعنا تحت رحمته بلا مراجع ولا معقب^(١٦).

وربما كان أكثر الموضوعات جاذبية للطلبة في ذلك الوقت ظاهرة جديدة تماماً هي ظاهرة الطالبات. ويقدم الراوي انطباعاً واضحاً بأن الحرية الجديدة التي منحتها الفتيات بدخول الجامعة أعطت بقية زملائهن الذكور انطباعاً خاطئاً عنهن: خاصة سعاد وهى، وهي فتاة محبوبية مقعمة بالحياة على نحو جذاب نشأت في بيئة شديدة التحرر، وما أن تصل إلى قاعة المحاضرات حتى تحدث من الإثارة مايفقد القاعة وقارها إلى حين:

وكانت تتعمد أن تدخل القاعة متأخرة بعد أن تستقر في مجالسنا وتهيباً الأستاذ لإلقاء محاضرتة، ثم تهول كالمعتزة فيرتج لديها التافران فتشتعل الفتنة في الصفوف وتند عنها مهمات كطنين النحل^(١٧).

* بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشرى، بعد سرقة بروسبيوس للنار، وأعطاهما عليه Pandora's Box) ما إن فتحتها بدافع الفضول حتى أطلقت منها جميع الشرور والرزايا، فسمت البشر. المترجم.

التقدير لم يدعوا مجالاً لشخص مثلي لم يعرف كنانة من قبل!.. فضلاً عن ذلك فلست إذاعياً ولا تلفزيونياً لأدعوهم إلى برامج أو أعرض أعمالهم، فلم يبق أمامي إلا الطريق الطويلي - وهو كما تعلم - غير طبعي^(١٨).

ومن قبل الثمن من جاد أبو الملا «زهير كامل»، وهو أديب تحول إلى صحافي يزود القسم الأول من هذا العمل بأوضح نموذج للانتهازي العريق. فهو يكتب سلسلة دراسات نقدية حول روايات جاد أبو الملا قال عنها عبده البسوي في صراحة نامة إن مثل هذا العمل لا يجرؤ على كتابته إلا مومس! إنه زهير كامل الذي يبدى واحداً من أشد التعليقات نفاذاً في النص حين يقول:

يتساءلون كثيراً عن سر ازدهار المسرح، أنثري ماهو سر ذلك السر أننا صرنا جميعاً عمليين^(١٩).

ومن ثم، فنحن نرى الراوي في (المرايا) يصف المؤسسات و «الأنماط» من خلال رؤيته الخاصة. ونحن أيضاً من خلال هذه العملية نعرف القليل عن معتقداته الخاصة؛ فهو يصف غرامياته مع النساء التي هي أحياناً مجرد غزل، وفي أحيان أخرى، أشد خطراً، ومن ذلك، على سبيل المثال، نراها رأفت، وهي فتاة يولع بها الراوي لا لشيء إلا ليكتشف أن أحد معارفه * اغتصبها وهي في سن البراءة:

وكان حيي القديم قد استنفد طاقتي للحب الحقيقي. وكانت تلك الهفوة مما لا ينتفر علي، أيماناً. كنا نحارب طبقات كشيقة من الماضي العتيق كلما تلاشت طبقة برزت تحتها طبقات راسخة تتطلب المعاناة والعناء لقمهرها. كان علينا أن نقطع خمسة قرون أو ستة في ربع قرن^(٢٠).

وربما تكون قراءة الراوي في صديقه «رضا حمادة» هي التي تعطينا أوضح لمحة عن الراوي وقيمه:

«عيد منصور» - الرواية من ٣١٠، المخرج.

ولا غربة في أن تبهرني الأخلاق البناء كرجل عاصر فترة انهيار في الأخلاق والقيم لانظير لها حتي نخل إلي في أحيان كثيرة أنني أعيش في بيت كبير للدعارة لا في مجتمع. ففي رضا حمادة عرفت رجلاً نقي النوايا والسلوك، نزهة مخلصاً، آمن طيلة حياته بمبادئ لا يحيد عنها كالحربة والديمقراطية والثقافة إلي عقيدة دينية مستتيرة متطهرة من شوائب التعصب والخرافة^(٢١).

وليس غير زهير كامل، الأستاذ الانتهازي الذي يتحول إلى صحافي وناقد، من يطلق انتقاراً مماثلاً في مشاعر الراوي الخاصة: أما بقية الشخصيات فهو يصورها بمزيج من الحياد وبعض هذه الشخصيات بالفعل، مثل عيد منصور، منتصب ثوباً رأفت، يدخل اللوحات الخاصة بالشخصيات الأخرى بطريقة هامشية إلى أن يحظى بوصف تفصيلي فيما يلي من السرد.

- ٢ -

تبتدي هذه السلسلة الطويلة المتتابعة من الشخصيات، وتتابعها يواصل الراوي تصريف قرائه بمزيج من الأشخاص يتخذون أوضاعهم داخل المواقف التي فرغ الراوي من وصفها وزودها بكثير من الشخصيات التي يتكرر ظهورها من أن إلى آخر خلال السرد. فمن طفولته في حي العباسية الراقية يبرز كثير منهم، ولمة شخصيتان من بينهم تعدان من بين شخصيات العمل الرئيسة التي تتصف بالشر. فهذا «سيد شعيرة» الذي يعاشر البغايا، ويوزع المخدرات، ويفتتح مقهى أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق ثروة كبيرة. وهناك أيضاً «عيد منصور» الذي اغتصب «نريا رأفت» قبل أن تصبح صديقة للراوي. وفي «عيد منصور» يتمثل قدر كبير مما يحقته الراوي على المستوى الشخصي. ومن ثم فهو يصوره بتفصيل كبير:

فتشاً عملياً، صارماً، ذا عقل نفعي، وبلا قلب، ومازال كذلك حتي اليوم والغد. ومنذ الصغر اتخذ من القرش محبوباً ومقياساً للرجولة والتفوق،

في منتصف هذا العمل يتعرف القارئ بيعة جديدة وحقة مختلفة من حياة الراوى الخاصة، تلكم هي خدمته فى الوظيفة. وهذه اللوحات لا تقدم سلسلة من الشخصيات الجديدة ذات الحجة فحسب، بل تقدم كذلك نظرة كاشفة لحياة الموظف وأخلاقه. حيث تشكل الوظيفة وضعا له وجاهته يطمح إليه كثير من المتعلمين المصريين ويوهلون له منذ أن ارتبط بالحصول على تلك الورقة التي تعرف بالشهادة العلمية (على نحو ما وصف المولى سائرا) منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمن^(٢٣)، ويحكى لنا الراوى ما يجرى فى المكتب يوما بيوم، ويصفنا برؤساء الموظفين فردا فردا، لا فى نوع من التعريف البسيط الذى يقتصر على فترة واحدة من الزمن بل من خلال مراحل متعددة من حياته الخاصة فى الوظيفة. ونحن نعرف، على سبيل المثال، الخلفية التعليمية المتباينة لهم، وشكل زهم وأساليب سلوكهم.

فعباس فوزى، الذى هو واحد من أمتع شخصيات (المرايا) وأكثرها حيوية فى مجموع هذه السلسلة يؤلف كتابا فى الأدب القديم، غير أن زملاءه لا يقرن مثل هذا السلوك:

والموظف القح لا يحترم عادة إلا الموظف «الحقيقي» الخبير بالإدارة واللوائح، أما تأليف الكتب فيبعد عنهم نوعا من المبردة التي لا تليق بالمهتمين من الرجال^(٢٤).

يبد أن هذا التقليد يتخلف حين يقدم أعماله العلمية إلى على المؤذن، وهو رئيس قسم حديث القيد، وكان فى مثل هذه الأعمال نموذج الموظف القح. وعدلى نفسه حاصل على درجته الجامعية فى الفلسفة وهو مؤلف لبعض الأعمال فى هذا المجال. وهو يعلق تعليقاً لاذعاً بقوله إنه قد قرأ بالفعل أعمال «عباس فوزى» ووجد أنها أقرب إلى السطحية. وعندما يعود عباس والراوى إلى مكتبهما يصرح أولهما بواحد من تعليقاته اللاذعة التي يتميز بها فيقول إنه بدلى المؤذن:

— بدلت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن كلب^(٢٥)

وليس غريبا أن نتجج أيضا هذه الصور التي رسمت لشخصيات تنتهى إلى السلك الوظيفى فى إطلاع القارئ

ولم يتسع قلبه إلا لذلك المعبود الأود. وكما قلت فهو الصديق بلا صداقة. صديق بحكم الجوار والزمانة واللص وعشرة العمر ولكن بلا عاطفة ولا مودة ولا حب حقيقي، يضحك للكارثة كما يضحك للثقة.

وهكذا هو، أنانى حقود حتى إن كارثة يونيو ١٩٦٧ تهى له فرصة ليشتد بالمصير المحتمل للثورة المصرية.

ونلتقى فى أيام الدراسة بناجى مرقص، أكثر الطلاب نبوغاً طوال العام، طرده أبوه لاشتراكه فى مظاهرة، ونتيجة لذلك يعجز العصى عن أن يواصل تعليمه وتنتهى حياته موظفاً صغيراً فى الخدمة المدنية. كما نلتقى كذلك بالثنين من أساتذة الراوى فى المدرسة والجامعة كليهما — غام حافظ مدرس التربية البدنية فى المدرسة * وأخيراً الأستاذ الكبير ماهر عبد الكريم. وعلى القارئ أن ينتظر طويلاً قبل الوصول إلى اللوحة المعبرة عن هذا الشخص الذى يقوم — فيما يبدو — بدور مؤثر فى حياة وتطور كثير من الشخصيات فى المجال الثقافى والفكرى من صورهم الراوى فى هذا العمل، حتى إن وصف الراوى للزبارة التي قامت بها لمنزله ابنة إحدى صديقاته الأمريكيات، وتفنيد لإشاعة تورطه فى مؤامرة سياسية قد شغل مساحة زمانية ومكانية كبيرة من هذه اللوحة، وربما كان الشئ المصن فى الغرابة أن ننسى أن اللوحة التي رسمها الراوى لهذه الشخصية لا نخبرنا عنها إلا بالقليل.

ثم مكان آخر يفضل رفاق الراوى وأصدقائه اللقاء فيه هو مقهى الفيشاوى الشهير (وإن كان قد تنبر الآن إلى حد كبير) فى خنان الخليلي، السوق التجارية المشهورة^(٢٦)، بالإضافة إلى الصالونات الفكرية والأدبية لأمثال ماهر عبد الكريم، وسالم جبر، وجاد أبو العلا. وهنا يقضى كثير من الشخصيات الساعات فى الغزوة أو حلقة الحشيش. فهناك، على سبيل المثال، يعلم «عدلى بركات» أحد سكان العباسية، وهو غارق فى غيبوبة المقاهير المخدرة نبأ وفاة أبيه المتوقع الذى طال انتظاره. يبد أنه من خلال سلسلة متكاملة من اللوحات

* كان مدرسا للرياضيات على نحو ما جاء فى النص العربى. المترجم.

والتزوير.

وبعلق الراوى فى أسى بأنه كان مسروراً أنه لم يشارك فى مثل هذه الجريمة التاريخية المذمومة (٢٨)، وعلى مستوى أكثر إيماناً فى الفردية تعرف بعض التقنيات المثبتة للحصول على الترقية باستخدام الوسائل السياسية وغيرها من الوسائل. وشرارة النحال نفسه - على سبيل المثال - يرقى من عامل هاتف إلى وظيفة من الدرجة السابعة مباشرة لا لشيء إلا لجمال مظهره وما يشير من انطباع حسن لدى كثير من الشخصيات فى الوزارة. إنه يستطيع من خلال سلسلة من الاتصالات السرية والمتكررة بالوزراء السابقين بالرغم مما يعرض للحكومة من تغييرات عدة، يسقط فى أعقابها آخرون، كل ذلك فى حين تجده يخدم من يظفونهم فى الوزارة من المنتمين إلى حزب آخر بكل التفانى والكفاءة فى الإدارة. أما عدلى المؤذن، رئيس المكتب الاستشارى، الذى لا يعرف الرحمة، فلهذه أسلوب يختلف عن ذلك اختلافاً طفيفاً:

كان يسطر حمايته - وقت إقبال الدنيا عليه - على عدد محدود من موظفى الأحزاب المختلفة، حتى إذا أقيمت دنيا الأحزاب على أحدهم رد الجميل فركاه عند وزيره، بذلك احتفظ بمكانته فى جميع المجهود معللاً فوزه بكفاءته الشخصية وحدها (٢٩).

وقد كان لعدلى يد فى حادث آخر يتعلق بترقية كان موضوع المناقشة فيها هو الراوى نفسه؛ إذ يرضع الراوى للترقية ويحمد الوزير المنصب الجديد. غير أن القرار قد ألغى فى اليوم التالى. وحين يتقصى الراوى نائراً حقيقة الأمر، يكشف أن مكاملة هدفية سريعة من أحد رجال البلاط الملكى بعللى، قد كانت كفيلاً بأن تغير رأى الوزير لصالح منافس الراوى على المنصب نفسه، وعندما يحار الراوى مفكراً فى نوع الصلة التى يمكن أن تكون بين منافسه ورجل البلاط الملكى، يلحم صديق الراوى فى إجابته معرضاً:

- صل وسلم على سيدنا لوط (٣٠).

وتظهر المناقشات وألوان الكراهية، والمنافسة، والحدس التى يمارسها زملاء الراوى فى الخدمة الوظيفية فى تفصيل

على قدر هائل من المعرفة ببعض الدسائس التى انطلوت عليها الحياة السياسية المصرية قبل الثورة وبمعداه، ولا سيما بالطريقة التى تستخدمها سياسات الحزب وبالرشوة حتى تتخذ سبيلها إلى كل قسم من أقسام الوزارة تقريباً. وحكاية لمنطوى إسماعيل من صميم ما نحن بصدد:

نمة صعد فى نصيبته..

وكان ذا خلق نقي طاهر، يحمل الأمانة بإخلاص ولا يبعد عن الحق، فأثار موجة من الرعب فى قلوب الكتبة والمراجعين. كانوا يحملون من خلال نظام محكوم تعارفى يقوم أساسه على الرشوة والهediye فانتفجر الرجل فى أوساطهم كالقنبلة فانكا بمصادر رزقهم الحقيقية. ولو كانوا يملكون الشجاعة لأغشاهو، ولكنهم فكروا فى وسيلة تخلصهم منه (٣١).

وبوفى هذا العمل على الشاية فى تصويره مشكلة المصدر الحقيقى للدخل وما تلحق إليه من صعوبة ما يواجهه الموظفون حين يعيشون على راتبهم - بحالة «فتشى أنيس» الذى يصح عن توفير بدلة جديدة ويدخل يوماً مرتدياً جلباباً. ويستدعى هذا السلوك الغضب فى بادئ الأمر ثم يشر أسئلة عما يتنافى والقانون، أو التقاليد على الأقل. ويقترح أحد زملائه وجوب إيجاد عمل يتبع له ممارسة شئ من الرشوة ومن ثم يزيد من دخله الهزيل. أما كامل رمزى، فهو، مثل منطوى إسماعيل لا يجيز الفساد أو الرشوة ويأبى أن ينحى للضغوط، حتى وإن يكن من المستوى الوزارى. وهنا حين يطرح عليه السؤال: هل فى إمكانه أن يحترق من أجل أن يكون أميناً؟ نراه يجيب بأن الصحيح التى ترجح أن يحترق الإنسان من أجل أن يكون أميناً هى أكثر بكثير من تلك التى ترجح احتراقه من أجل أن يكون فاسداً (٣٢).

وكثيراً ما يجرى ترشيح الموظفين فى الدوائر الانتخابية مما يتيح للراوى الفرصة لكى يشير إلى إجراءات معينة تنطوى عليها عملية الانتخاب. والواقع أنه هو نفسه قد اقترح ليكون مرشحاً بالاسم. ويقول لشرارة النحال إن كل ما عليه أن يفعله هو أن يحمض عينيه ويدع المأمور يفعل كل شئ. ويسفر هذا الانتخاب (الذى يرفض الراوى أن يشارك فيه) عن فوز عشرة من الوفدين من خلال ألوان من الإكراه والإرهاب

فى حى السيدة زينب حيث يسكن الطلبة، وبإشارة خلية منه، يبدو واضحاً لدى أعضاء المكتب أنه من أجل ذلك يشك فيما هو أسوأ، والحق، أن عبدة تطارد بالحاح من قبل موظف فى مكتب آخر يروغ منها بعد زواج لم يلبث سوى أسبوع طلقها بعده. وتعود عبدة إلى المكتب بعد أسبوع الإجازة وتغضى بقدر كبير من التعاطف معها لحظها العائر.

وقد انضمت كاميليا زهران بعد ذلك بوقت طويل، فى عام ١٩٦٥، لهيئة المكتب، غير أن المواقف قد تغيرت الآن وأصبح ينظر إلى الإشاعات التى تدور حول الموظفين على أنها جزء من الروتين المعتاد. والراوى الآن - وقد تقدم به العمر وهو يقرب كاميليا بنحو - يكاد يكون كخو الأبو، وهو يشعر بالانزعاج عندما تنهى لسمعه من التقارير ما يفيد أنها: «تلعب اللعبة القديمة على الجميع» مع المدير العام، أو محاولة الحصول على ترقية «شرارة النحال»:

— هل تسللت انتهازية جيلنا إلى الجيل الطازج؟

— إن المغريات اليوم أقوى وأعنف..

فقلت بامتعاض:

— لعل الانتهازية يعترف بها فى النهاية باعتبارها أخلاقاً جديدة، ومهارات جديدة مثل التكنولوجيا (٢٣).

ويدو أن لانشغال الكاتب ما يبرره؛ إذ تنتقل كاميليا إلى الإدارة القانونية، غير أنها هنا تلتقى بـ «صبرى جاده» وهو موظف شاب ذو آراء متطرفة فى السخرية من جيل الراوى، ويتزوجان.

بالرغم من أن هذه السلسلة الطويلة من اللوحات تلج بنا إلى بيئات ومواقف مختلفة، فإن كلا منها تتخذ وضعها فى انسجام مع منظور سياسى - تاريخى معين. وتبرز هذه الملامح بوضوح فى كل صفحة؛ ذلك أن كثيراً من شخصيات العمل كانوا شهوداً على بعض الأحداث الكبرى فى التاريخ المصرى فى القرن العشرين؛ بل مشاركين فى صنعها. والراوى نفسه يظهر مع صديق له وسط حشد ضخم

بالغ النفاذ. وتكاد تصل «المرة» بالنسبة إلى شخصيات من مثل عباس فوزى وعدلى المؤذن، إلى أن تكون لوحة كاملة للشخصية. ويمتحن الحوار والرودو السريعة التى تدور بينهما فكرة نافذة عن مزاجيهما، كما يبين عن قدر هائل من المعلومات المتعلقة بما يشغلانه من مهن. ولقد أسلفنا الإشارة إلى الصدام الذى جرى بين عباس فوزى وعدلى المؤذن حول كتابات عباس، بيد أن هذا الصدام ليس إلا واحداً من كثير؛ فهناك على سبيل المثال، عبدالرحمن شعبان، ذلك الغضوب، المترجم بالوزارة، وقد وصف بتفصيل وافٍ بأنه:

طفل كبير فى الخامسة والثلاثين... وما أسهل أن يثور غضبه ولكن لو انفجر غضبه، عند ذلك نزلزل الزلازل (٢٤).

ومع مثل هذا المزيج المتفجر من الشخصيات - وهى ليست إلا الشخصيات الرئيسة - يكاد يكون من المحتم على الحوار الدائرى فى أروقة الوزارة أن يكون مفصلاً بالدعابة والغضب، وفوق ذلك بالتعليق على شئون المجتمع والحكومة كافة. ومعظم اللوحات التى توصف فيها هذه الشخصيات تتجمع فى وسط العمل، ومن ثم يزودنا العمل بعالم صغير داخل إطار نظرة أشمل للمجتمع المصرى على نحو ما تصوره الشخصيات الأخرى فيه.

وخلال اشتغال الراوى بالعمل الحكومى يبدو تأثير هذا الوسط الاجتماعى بظاهرة جديدة قد شاهدها بالجامعات والمدارس، ألا وهى قدم أنثى زميلة فى العمل. والتأثير الحادث هنا شبيه بمللك إلى حد كبير:

اشتدت العناية بالمظهر فى السكرتارية، واسترقت الأعين النظر إلى ركن الحجرة حيث جلست عبدة.. وكان علينا أن نتنظر طويلاً حتى تصير «عبدة» عادة يومية لا تأثير الأهواء ولا تلفت النظر (٢٥).

وبكاد يكون من المحتم أن تحيط كثير من الشائعات بهؤلاء القادمين الجدد الذين يسيرون اللفظ، وأن يكون للمكتب فى شخص صقر المنوفى ناقلاً طبيعياً لهذه الأقاصيص. وهو يكشف أن عبدة، الموظفة الجديدة، تميش

وإذا استحضرتنا أن (الرايا) كتبت خلال عام ١٩٧٠ فإنه لا يكاد يدهشنا ما تشتمل عليه من إشارة متواصلة إلى حرب يونيو ١٩٦٧ .

ويتشفي الأرواح من أمثال سيد شعير وعيد منصور في هذا الموقف ويحدوهم أمل في أن تعني هذه الهزيمة نهاية الثورة، غير أن تأثيرهما على معظم أصدقاء الراوى من الوجهة الفكرية والنفسية والروحية كان عميقاً، كتأثيرهما الواضح على الراوى نفسه. إنه عباس فوزى لا يزال قادراً على أن يتخذ موقف السخرية المسعورة إذ يقول للراوى إن سيان - في الواقع - أن يحكم مصر إنجليزى أو يهودى أو مصرى. لكن قدرى رزق يعبر عن مشاعر عدد من أصدقاء الراوى ومعارفه:

— أبذهب ذلك التاريخ كله هباء...!

— أترى مرة أخرى تحت أقدام الرجعيين والاستعماريين؟...

— ما تاريخ العرب الحديث إلا سلسلة من الهزائم أمام الرجعية والاستعمار، ولكن ما يكاد اليأس يخيم حتى ينبثق من ظلماته نور جديد^(٣٦).

وكانت عاقبة ذلك أن حظى عزمى شاكراً، المدرس والمؤرخ الشيوعى، من الراوى بتقدير عظيم:

وأشهد بأنه كان من أوائل من ثابوا إلى التوازن بل لعله كان أولهم، ففي أكتوبر من السنة نفسها نشر مقاله المشهور الذي حلل به الهزيمة، فاعتبرها درساً، وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعميدها وفقدان الثقة بالنفس، وأكد في النهاية حقيقة مازال يؤمن بها وهي أن الثورة هي الأرض الحقيقية المتنازع عليها، لاسيما ولا القدس، وأنها هي التي يجب أن تبقى وتستمر^(٣٧).

يبد أن المزمة التى نال بها اليساريون من أمثال عجلان ثابت وسالم جبر مثل هذه الحاجة العقلانية هي أيضاً من

في عام ١٩٦٤ يرتقب وصول سعد إلى ميدان عابدين للقاء الملك بشأن الدستور. وهو يكتشف آخر الأمر أن أحد جيرانه المغمورين في العباسية هو «عثماوى جلال» الذى:

كان ضابطاً كبيراً بلواء الفرسان بالجيش المصري، واستحق بجدارة أن يوصف بأنه العدو الأول لثورة ١٩١٩ في الجيش المصري. وجرت أخباره كحكايات الرعب بأنه يقتل بلا رحمة، ويمدب ضحاياه فيربط الطلبة بجواده ويتطلق به وضحيته يسجل من خلفه بالحصى والإسفلت حتى تفيض روحه^(٣٨).

لكن لم ينل أحد من الشهرة ما ناله أحد المشاركين في المظاهرات التى جرت خلال حكم إسماعيل صدقى، هذا الحكم المطلق الذى عطل فيه الدستور، ورتب الراوى، مع رفيقيه رضا حماده وطه عنان، قذف الحجارة، ثم الرصاص للمتطايير، والموتى. وعند العودة إلى البيت، يسير الثلاثة متشابكي الأذرع يتوسطهم طه عنان، وفيما هو يتحدث إليهم، وفي لحظة أو هي أقرب، يطلق عليه النار من الخلف فيتردى قتيلاً بالقرب من عيادة طبيب أسنان. ويرجع أكثر ما يرتبط بهذه المظاهرات من مضايقات وما قد يكون من شغب ضالبي أو تعطيل مؤقت للدراسة في الجامعة، إلى بعض المعلمين من أمثال محمود درويش، بل إن هذا المعلم كان منهما بتزويد إدارة الأمن بأسماء زعماء الطلبة.

وتدخل شخصية قدرى رزق مسرح الأحداث في عام ١٩٤٨ وهو ضابط في الجيش يعرب عن استيائه لهزيمة الجيش في حرب فلسطين، ويعزو ذلك إلى أن الجيش «حوصر بين عدوين، عدو في الخارج وعدو فى الداخل»^(٣٩)، ويكتشف أصدقائه أنه أحد الضباط الأحرار المشاركين في الانقلاب، وهكذا يعرض لنا العمل تلك الطريقة المعجزة التى ظلت بها المخطط طى الكتمان في هذه الفترة وكل ما زامننا في هذا المشهد القصير الذى يقدمه العمل ليطل من أبطال الرواية.

الذى هو فى ريب من دوافع أبناء وطنه الأقباط ويتبين آخر الأمر أنه عضو فى جماعة الإخوان المسلمين. وعلى الرغم من أنه يسميها الثورة المباركة فهو يعترف أنه لا يعرف حقيقة ما يريد أن نصارها. وسرعان ما يتم لقاء القبض عليه بوصفه عضواً فى الإخوان المسلمين، إلا أنه يظهر فى عام ١٩٦٥ بعد عشر سنوات أمضاه فى السجن وهو ثابت على آرائه:

الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية خباثت علينا أن نجتثها.. لدينا رسالة الإسلام وعبادة الله وحده لا رأس المال ولا المادية الجذلية^(٤٠).

ولدينا، من جانب آخر آراء أصدقاء الراوى من اليساريين والشيوعيين مثل «عزى شاكرة»، «كامل رمزى» و«مجدة عبدالرازق».

وهؤلاء يرون أن الذين قادوا الثورة ليسوا نواراً حقيقيين بل إنهم فى الحقيقة يكتمون أنفاس الشعب. ويعتقد كثير منهم أن ثورة ١٩٥٢ مجرد مقدمة للثورة الحقيقية التى ترقد بظهر الغيب. ومجيدة تنعتها بأنها ثورة رجعية، لون جديد من القاشية أو مجرد انقلاب بورجوازي صغير يشيع تطوعات أمثال الراوى^(٤١).

ومع ذلك، وعلى الرغم من تباین هذه الآراء تجاه الثورة، فإن العاطفة التى اعتنقها هؤلاء تنطوى على حب مصر وطناً، وعلى حب شعب متميز بمبادئه ومثله وتطلعاته. ومن جانب آخر، نرى فى عبد الرحمن شعبان شخصية قد انحازت تماماً للحضارة الأوروبية، فهو يفضل، مثل الخديو إسماعيل، أن تكون مصر قطعة من أوروبا، وفى فقره ذات دلالة يشن هجوماً قاسياً على مصر والمصريين:

— انظر إلى قذارة الشوارع في قلب المدينة!، سيأتي يوم يطالب فيه الذهاب بحقوق المواطن!...

— صدقتي إن رجال السياسة الذين تعجب بهم لا يصلحون موظفين مبتدئين في سفارة أجنبية.

سمات هذه الحقبة؛ فهما يطلقان على كتابه «من الهزيمة نبدأ» تسمية جديدة هى «من الانتهازية نبدأ» ويتهيان بالاستهزاء بالاحتفال بالإسراء والمراج فى عصر الهبوط على سطح القمر^(٣٨).

ومنذ عام ١٩٦٧ تنوعت أشكال تصوير هذه الحقبة وتفسيرها تنوعاً كبيراً حتى أمكن لرجل كهمل مثل صادق عبد الحميد أن يتحدث عن كثرة الشامتين والهازئين والمازحين، بل أمكن لواحد من الشباب هو «صبرى جاده» أن يكون أكثر صراحة بالمطالبة بإعادة كل من هو مسؤول عن الكارثة. لكن يضاف إلى ذلك أيضاً قدر هائل من البحث فى جوهر ما حدث والحوار حول المستقبل، وفى الحوار حول المستقبل، يدور أيضاً حوار حول الماضى. وتكون الثورة، من خلال هذا المنظور التاريخي، وطبيعتها ومقوماتها، وأخطاؤها جميعاً موضوعاً لقدر لا يستهان به من التحليل المفصل.

ويشارك عدد من أصدقاء الراوى مع الراوى نفسه فى رأيه الخاص، ويعكس قدرى رزق؛ بوصفه بطلاً من أبطال الحدث نفسه، وجهة نظرهم فى الفقرة التالية التى تتضمن مزجاً من تعليقات الراوى نفسه:

اندثرت القوى الجهنمية التى كانت تموق تقدم الشعب مثل الملك والإنجليز والحكام الفاسدين، ورجع الأمر إلى أبناء الشعب الحقيقيين.. انتهت الفساد والانحلال وسيطلق ثيار الإصلاح والتقدم إلى الأبد.. وقلنا إنه آن للحلم أن يتحقق، وأن نعم بالحرية والرفق والعدل ذلك الشعب الذي عاني الظلم والاستعباد والفقر والغربة آلاف السنين.. كما سائرنا مخاوف من ناحية أمريكا، وخشينا أن نحل محل إنجلترا بطريقة أو بأخرى، بعدما شعرنا بمدى تأييدها للنظام الجديد، ولكن قدرى رزق قال:

— الأمريكان ذو نفع كبير ولا خوف علينا منهم بفضل وطنية زعمائنا الجدد^(٣٩).

غير أننا نلتقى أيضاً بآراء طريفة حول الثورة من زاويتين أخريين على الأقل؛ عبدالوهاب إسماعيل المسلم المتشدد

— وملايين الفلاحين القنزين بأي منطق
يستحقون الحياة؟...

— لماذا لاستغفون عنهم بالآلات الزراعية
الحديثة؟!

— إن خير ما تمخضت عنه الحضارة المصرية هو
الحشيش، ومع ذلك فما أقبحه بالمقارنة
بالويسكي.

— هل حقاً تعجب بهؤلاء الكتاب والأدباء؟
صدقتي إنهم أميون على المستوى العالمي..

— اسمح لي أن أبول علي جميع من تحبهم من
زعماء وأدباء ومطربين...

— أتعرف ماهي أكبر نعمة أغدقت علينا؟...
هي الاستعمار الأوروبي، وسوف تحتفل الأجيال
القادمة بذكره كما تحتفلون بمولد النبي (ﷺ).

ولا ريب أن هذه التعليقات قد ترددت من سنوات
كثيرة قبل الثورة، إلا أن المرء لمعجب كيف أمكن لهذه
النظرة أن تتغير حتى بعد مثل هذا الاضطراب الشامل.
وموت عبد الرحمن في ٢٦ يناير ١٩٥٢، حين بهاجم
المتظاهرون الترف المقيت في كلوب القاهرة؛ حيث يجلس
عبد الرحمن لاحتساء الخمر مع بعض أصدقائه الإنجليز،
ولعل الراوي يريد لنا أن نستببط من أنفسنا أنه قد لقي
ما يستحق من جزاء!

ولعل من أطرف مظاهر المجتمع المصري التي يمكن
استخلاصها من مثل هذه السلسلة من الشخصيات ذلك
الدور التغييري للمرأة. ويمكن للرواية الحديثة أن تظهرنا على
تطورات محددة في هذا المجال تبدأ من العلاقات التي هي
أقرب إلى الشكلية في رواية (زنب) لهيكل، والتي تتلاشى
ليحل محلها بالتدريج ما يتخذ مظهر الحرية الجنسية لدى
الشخصيات الروائية عند إحسان عيد القدوس. ويحكى لنا
الراوي في (المرايا) عن أيام شبابه حين تغدش بنات عصام
الحملوى الثلاث مشاعر الحياء لديه:

فغضبت أضعافاً على ملوك بنات عصام،
واعتبرته زواية وتلوياً لأسمى عاطفة في
الوجود (٤٣).

وتخير مجيدة عبد الرزاق الراوي عن محاولات عائلتها
تزويجها من عريس ثرى. وهي تصر على إتمام تعليمها
لتطلعها إلى العمل، غير أن عريس المستقبل لم يوافق،
وعندما تصر يذهب.

وعند الحديث عن كاميليا زهران يعلق الراوي وصديقه
القديم رضا حمادة على الموقف الراهن. ويشير الراوي إلى أن
مناخ التحرر الجديد ينحى عدداً من المشكلات التي واجهوها
في شبابه، وأن الصراحة في مسائل الجنس ظاهرة أكثر
صحة من معاشرة البغايا. لكن رد الفعل الوحيد الذي يخرج
به الراوي من صديقه الذي هو أقرب إلى المحافظة، هو أن
الحب مثل الديمقراطية يبدو وكأنه قد صار دوراً ملهاوياً
سريع التغير (٤٤). غير أن صبري جاد، هذا الموظف الصغير
في ١٩٦٧، هو الذي يبدو أكثر صراحة في مناقشته لهذا
الموقف:

وسأل عباس فوزي :

— وما موقفكم من الحب؟... ألا زال للحب
عندكم قيمة أم أصبح الجنس كل شيء؟
أجاب صبري:

— الجنس ميسر، وقليلون يحبون بل ويرغبون
أن يمتد بهم الحب حتى الزواج!
— وماذا عن الأكثرية؟
— يمارسون المغامرات الجنسية.

— مع من؟

— التلميذات.. الطالبات..... الفتيات!
— كثيرون يقبلون.... والبعض يتبع تقاليد الجيل
الماضي.

— أعتقد أن الفتيات لا يتخلين عن حلم الزواج.
— هذا هو عيهن الأول (٤٥).

بحسب أن بوسعه أن يهرب من مسؤولياته تجاه نفسه ورفاقه بأن يحيا غير مبال بشئ^(٥٠)، وقد تلقى النقد في مصر هذه القصص بحسب استطلاع يتسم بالاحترام، وانتقده بعضهم لكتابته أعمالاً هي أقرب إلى الأحاجي التي تتطلب حلاً منها إلى القصص. ولعل (المرايا) كانت نوعاً من الاستجابة لهذه الآراء، ولكنها تتجاوز ذلك بكثير.

ولقد حاول نجيب محفوظ من خلال أربع وخمسين شخصية مصرية أن يقدم صورة للتاريخ المصري إبان هذا القرن، وأن يرسم لوحة للآمال والخصايف، وأكوان الحب والكراهية في جيله، وأن يحدد للشعرة بما أحرزته من نجاح وماسبته من كوارث مكاناً مناسباً في إطار نموذج ما، وأن يتطلع إلى المستقبل. إن واحدة من النتائج الأساسية لكاتبة ١٩٦٧، على ما يؤكد كثير من الشخصيات في العمل، هي حمل الشعب المصري على أن يفكر في الحاضر والمستقبل، وربما على أن يعيد التفكير في الماضي. إن عليه بعبارة أخرى، أن يحاول تطوير نوع من الإحساس بالتاريخ المصري، وأن يرى كيف يمكن لهذا الإحساس أن يعينه على مواجهة مضلته الراهنة.

إن نجيب محفوظ بهذا العمل، (المرايا)، يبدو وكأنه قد قدم إسهامه في هذا الجهد بما هو كاتب قصصي، كما أنه قد أضاف إلى نتاجه عملاً فذاً طريفاً.

ومن الطرف أن تأمل العلة التي دفعت نجيب محفوظ إلى إنتاج مثل هذا العمل وفي هذه المرحلة المعينة من مسار حياته الإبداعية. وبغني، بطبيعة الحال، أن تذكر أن نجيب محفوظ بدأ مسيرته الروائية بكتابة ثلاث روايات تعالج موضوعات من مصر القديمة ثم أتبعها بسلسلة أعمال بصور من خلالها حياة الشعب المصري في أحياء القاهرة القديمة. وبلغت هذه السلسلة ذروة نضجها في ثلاثيته الشهيرة التي تتخذ فيها إحدى الأسر وضع خلفية الصورة بالنسبة إلى تاريخ مصر فيما بين عامي ١٩١٨، ١٩٤٤. كما يبدو فيها مسار الزمن في ذاته واحداً من بين عناصرها الأساسية. وفي الستينيات أنتج عدداً من الروايات التي يطرد فيها استخدام الطابع الرمزي مثل (اللس والكلاب) ١٩٦١ و(زئيرة فوق النيل) ١٩٦٦، ثم جاءت حرب ١٩٦٧ التي أوضحنا كيف كانت سبباً في حدوث أزمة أساسية في الرؤية الذهنية لدى كثير من المصريين، وفي إعادة ترتيب كاملة للأولويات بالنسبة إلى كثير منهم.

ولقد اتخذت استجابة نجيب محفوظ للكارثة على نحو جزئي شكل سلسلة كاملة من القصص القصيرة (ذكرنا أمثلة لها). وفي هذه القصص يبدو افتقار الشعور بالمسؤولية هو الموضوع الرئيسي الذي يتردد فيها. فالتاس الذين يقفون تحت المظلة يصجبون بما يجري حولهم ومع ذلك لا يفعلون شيئاً^(٥١). والمعجوز الذي يعيش في الطابق الخامس والثلاثين

هوامش

(١) حول تحليل بعض هذه الروايات، انظر مناحم ميلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن معنى».

Arabica, XVII (1970), 177 - 186.

(٢) على نحو ما أعبر به محفوظ نفسه ككاتب هذا الجهد،
(٣) عن ترجمة هذه القصة والتعليق عليها، انظر ؛

Arab World, XVII (August - September 1971), 7 - 18.

(٤) وبالرغم من أن تقدم هذه المجلة أكثر احتفاء من كل من: الأهرام أو الهلال، حيث اعتاد محفوظ أن ينشر معظم قصصه فإن تبين الجمهور الذي تصل إليه المجلة، لا يبدو أنه قد استجاب لها بدرجة كبيرة، وبقيت نوعاً ما غير لافتة للانتباه لدى أولئك الذين كانوا عادة ما يلقون بنفخة أو رشاقة على ما ينشر في الأهرام أو الهلال.

(٥) الإذاعة والتلفزيون (مرجع سابق) ١ مايو، ١٩٧١، ص ٢٨ والرواية ص ٤.

(٦) الإذاعة والتلفزيون، ٨ مايو، ص ٣١. والرواية ص ٤٥.

(٧) الإذاعة والتلفزيون، ٥ يونيو ١٩٧١، ص ٤١. والرواية ص ١١٢.

(٨) المكان نفسه.

(٩) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٢٦.

(١٠) الإذاعة والتلفزيون، ١٠ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٤٥، ١٤٦.

(١١) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٥. والرواية ص ٦٧.

(١٢) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٤٨.

(١٣) المكان نفسه والرواية ١٤٦، ١٤٧.

(١٤) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٣. والرواية ص ١١٨.

(١٥) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٣. والرواية ص ٥٤، ٥٥.

(١٦) الإذاعة والتلفزيون، ١ مايو، ص ٣. والرواية ص ١٢.

(١٧) الإذاعة والتلفزيون، ٢٦ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٥٨.

- (١٨) الإذاعة والتلفزيون، ٨ مايو، ص ٣١. والرواية ص ٤٠.
- (١٩) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يوليو، ص ٣٥. والرواية ص ١٣١.
- (٢٠) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٥. والرواية ص ٦٦.
- (٢١) الإذاعة والتلفزيون، ٥ يونيو، ص ٤١. والرواية ص ١١٥.
- (٢٢) في النوحة رقم ٥١٠ للقاهرة: القاهرة في ألف عام (القاهرة، ١٩٦٩) رؤية مرسومة إلى حد ما للمكان الشهير بالقاهرة الذي زل الآن تفرها في أعقاب التقدم العمراني.
- (٢٣) انظر: حمسي بن هشام (القاهرة، ١٩٦٤) ص ١٧ وما بعدها.
- (٢٤) [٢٤] . ت، ٣١ يوليو، ص ٢٧. والرواية ص ٢٣١.
- (٢٥) [٢٥] . ت، أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. ابن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨)، والرواية ص ٢٤٢.
- (٢٦) [٢٦] . ت، ٢٤ يوليو، ١٩٧١، ص ٤٧. والرواية ص ٢٢١.
- (٢٧) [٢٧] . ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٨.
- (٢٨) [٢٨] . ت، ٣ يوليو، ١٩٧١، ص ٣٥. والرواية ص ١٨٧.
- (٢٩) [٢٩] . ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤٣.
- (٣٠) [٣٠] . ت، المكان نفسه. والرواية ص ٢٤٥.
- (٣١) [٣١] . ت، ٢٨. والرواية ص ٢٤٩.
- (٣٢) [٣٢] . ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نشر على رقم الصفحة. والرواية ص ٢٦٥.
- (٣٣) [٣٣] . ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٥٤.
- (٣٤) [٣٤] . ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠١.
- (٣٥) [٣٥] . ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٣٥.
- (٣٦) [٣٦] . المكان نفسه والرواية ص ٣٣٩.
- (٣٧) [٣٧] . ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٣٩. والرواية ص ٢٩١.
- (٣٨) [٣٨] . المكان نفسه.
- (٣٩) [٣٩] . ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٣٦.
- (٤٠) [٤٠] . ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم تهتد إلى رقم الصفحة. والرواية ص ٢٦٢.
- (٤١) [٤١] . ت، ٢ أكتوبر، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٣٧٦.
- (٤٢) [٤٢] . ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٥٣.
- (٤٣) [٤٣] . ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠٧.
- (٤٤) [٤٤] . ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤.
- (٤٥) [٤٥] . ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٠٤.
- (٤٦) [٤٦] . ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٤٦.
- (٤٧) [٤٧] . ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٧٥.
- (٤٨) [٤٨] حول بهلوجرافيا هذا العمل، انظر: Die Welids Islams, Ns XII (1969). 190, F
- (٤٩) [٤٩] تحت المظلة (القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٥.



نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر

إبراهيم نقي*

ولن نجد مسافة تراثية رمزية بين قيم المؤلف وقيم العالم الممثل، بل سنجد لغة المؤلف مختلطة النبرات بلغة الشخصيات.

وماذا عن الروايات التاريخية الأولى؟ إنها لم تقدم الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية لذاتها، بل لأن اختيار فترات بعينها مكن محفوظ من خلق تجربة إنسانية متخيلة استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر عاشه المصريون في زمن كتابة الروايات. لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابا دراميا لتلك التجربة المتخيلة وإبرازا لما في نماذجها من دلالة راهنة. فهذه الروايات التاريخية القديمة تعبر عن حلم خلق فوق حاضر كتابتها، هو الحلم بإمكان استعادة رموز المجد التليد؛ فلسفة الحكم عند الفراعنة وعمق التأمل عند الكاهن ومعارض حكمته العلوية، وحنكة القائد العسكري الذي يصعد الغزاة

السمة المميزة لعالم نجيب محفوظ الروائي القصصى هي المكوف على اكتشاف الحاضر اكتشافا فنيا. وليس الحاضر هو الواقع الخارجى المائل هناك فى تحدد نهائى، بل هو معاصرة متدفقة متحولة فى تلقائية فورية لا تعرف اكتمالا. ويتطلب هذا الحاضر استمرارا فى حركته نحو مستقبل لا يعرف تمينا. وفى عالم محفوظ نجد أن الحاضر لا يبدأ من كلمة أولى ولا ينتهى بكلمة أخيرة، فهو صيرورة لا تنقطع ولا تسير فى خط مستقيم؛ لأنها متناقضة متعددة الاتجاهات حافلة بإمكانات لا تتجدد ولا تتحقق ومسارات غير متوقعة. وبذلك، يفقد كل معطى من معطيات الواقع طابعه الجاهز فى غمرة تدفق الحياة الجارية، وتنقل صورة الشخصية الإنسانية إلى منطقة الاتصال المباشر والتلاصق الحميم مع صيرورة محيرة.

* ناقد مصرى.

وهزائمها وإنجازاتها وإخفاقاتها وأسعفتها عن المصير والأفاق. وواصل الحاضر تحولاته في الروايات اللاحقة بعد ١٩٧٠؛ الانفتاح وانعكاس المسار وظهور أشكال جديدة من الصراع، الفكرى والسياسى.

ولكن الحاضر لم يصور، قط، باعتباره خطأ مفردا يؤدى إلى مستقبل محدد، بل ظل يصور باعتباره تعددا من الطرق الممكنة المأمولة والمرفوضة، قد لا تطأ بعضها الأقدام، مما يجعل من المستقبل أفقا مفتوحا.

وفى تصوير اللحظات الانتقالية السبالة التقت الدوافع الخاصة بالحاضر المباشر بالدوافع العامة المتمنية إلى الاستمرار التاريخى التقاء دراميا زائرا بالمعارفة، كما اكتسبت الشخصيات دلالة أكبر من خصوصيتها، وأضفى على الشروط الأساسية للحلقة الانتقالية المعاصرة، وما يشابهها من حلقات انتقالية تاريخية طابعا مشتركا عاما قد يجاوز أوضاع مصر ليضرب بجذوره فى الوضع البشرى عامة بأشواقه وذكريته.

وتلقى (أصداء السيرة الذاتية) ضوءاً كاشفا على تجربة الاستمرار بين لحظات الحاضر المتحولة من قمة قرية العهد. ففيها نستطيع أن نستشف وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة معا. وتلك الحبكة هى اللحن الذى يوفق بين كل الأصداء، بين العلم والإيمان والعمل والتصوف واليقين والشك والجماعة والفرد والحياة والموت. إن تركيز محفوظ على الحاضر غير المكتمل جعل من المصالحة والتوفيق والتجاوز التعددى نغمة رئيسية تضبط إيقاعات «الأوديسة» الروحية له فى سيرته الذاتية، والأوديسة الروحية للإنسان عموما. وفى «الأصداء» إیراز للإيقاع فى التجارب الجزئية والفردية أكثر من إیراز للاستمرار فى التجارب الكلية، فهنا الاستمرار ينبثق من إيقاعات متوازنة ومتعاقبة. وتبدو التجربة الكلية مهشمة الانعكاس فى القطع الصغيرة

مستخدما الوسائل المناسبة، والإبداع لدى الفنان الذى شيد الآثار الفنية الخالدة. ولقد بدأ الانتقال إلى الاستقلال الإسمى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦، فى الأوهام الرائجة لتلك الفترة، استبعادا لعناصر التردى والمهانة واستعادة لأمنيات مصر القديمة فى البناء الحضارى، وانقشاعا لفتار المعارك السياسية لكى توظف فلاحه اليوم أبأ الهول بالرغم من مرور آلاف السنين، فالفن التشكلى والفن الروائى يسترجعان مصر القديمة كما يتخيلها الحاضر ليغرسها متحررة من بطش الغزاة ومؤامرات الفاسدين فى قلب العصر. وربما تعانى الروايات التاريخية المبكرة من بعض جوانب الرؤية السكونية، فأهم العوامل الفاعلة فيها الجوهر الإنسانى المتمثل فى قوتين الأخلاق والعقل والمثل العليا للحق والخير والجمال، وفى أهداف النظم والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ودلائلها، كما يدرکها الوعى الحاضر. فقد أسقط محفوظ أوجعها للواقع المصرى الحديث على موضوعات الماضى وشخصوه، وكان الحاضر المعاصر هو الذى يقدم وجهة النظر، كما كان العالم المصور والمؤلف والقراء خاضعين جميعا لمقاييس تقييم واحدة مستمدة من منطق الأحداث الجارية. لذلك، لن نجد هوة فاعلة الفهم بين الروايات التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية، وإن وجدت ثغرات بينها (إبراهيم فتحى) - «العالم الروائى عند نجيب محفوظ».

وفى روايات محفوظ كان الحاضر المصرى سلسلة من الفترات الانتقالية، فكل الفترات انتقالية وإن يكن بعضها أكثر اتصافا بالطابع الانتقالي من الأخرى. وصورت الروايات الواقعية المبكرة حركة مصر ذات الاستقلال الشكلى التى يحتلها الإنجليز ويحكمها ملوك وباشوات إلى مصر الأخرى التى ظلت وعدا عند مثقفى اليسار والسلفية. كما صورت الروايات ذات التطلعات الفكرية مصر بعد ثورة ١٩٥٢ وأمنياتها المعلقة وانتصاراتها

اليومية في عاديته البادية للعيان فحسب، فهو يصور تحت السطح المتعاد وفي أطوائه، مستعينا بالخيال والذهن والأشكال الفنية، تناقضات ضخمة وعواصف وحياة سيكولوجية وعقلية تربط باتجاهات عميقة لا تلحظها العين. - ويقصد محفوظ كثيرا في الأوصاف التفصيلية، وهو لا يقدم شخصياته باعتبارها صورا مجازية للطبقات الاجتماعية، ولا يسيطر في أعماله الراوى كلى المعرفة على السرد. لذلك، فالحاضر عنده لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظواهر الاجتماعى بل يقوم التشكيل الفنى بإبراز منطق التغير مهما يكن كامنا والاستمرار مهما يكن تطلعا، وإبراز هياكل الحياة العميقة لا الخلفية الاجتماعية وحدها. فالروايات والقصص القصيرة تقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها متفاعلة مع دوائر حياتها.

ويجيب ماسبق على المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف الحاضر عند محفوظ، وهى مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية الفنية والعالم الخارجى الواقعى. إن عالم محفوظ لا يشابع الذين يسرفون فى رفض دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فهؤلاء سيحكمون على صور فوتوغرافية سطحية. ومحموظ، من ناحية أخرى، لا يبنى الاتجاه المضاد الذى يبالغ ويجعل الصور التى تشكلها الخيلة وأدوات الصياغة كل شئ بمعزل عن الحاضر والعالم والواقع، فهذا الاتجاه يدع شطحات وألمابا وتجريدات. وعالم محفوظ يؤكد - على العكس - التفاعل والحوار بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتجدد متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهما تفاعل وحوار لا يكتملان أبدا ولا يصلان إلى نهاية.

ويشمل الحاضر فى عالم محفوظ المناخ الفكرى والحوار العميق للمعصر. وينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى

المفردة من المربا. وفى تلك الشذور تتمدد المفارقات كما رأيناها تتعدد فى معظم روايات محفوظ. إن المقدسات المتشابهة فى تلك الروايات تودى إلى نتائج متضادة، وما كان مقصودا به الجد كل الجد يودى إلى أبشع أشكال الهزل، ولا يودى إنجاز الأهداف العامة إلى سعادة الأفراد بل قد يودى إلى مأزق. وفى روايات محفوظ وقصصه القصيرة كثيرا ما يكون المصير الفردى فى الحاضر الجزئى أثرا جانبيا لتحقيق إرادة الحياة عند النوع البشرى، فتحقيق غايات الإنسانية الكبرى قد يكون مصحوبا بتضحيات الأفراد وجعلهم نهبا للعنفى والغربة والعبث، وقد تدمر الثورات الثوريين وقد يقطع ثمارها الجبناء والانتهازيون. وبالرغم من كل ذلك، لا يلغى السرد إمكان لحظات تحقق وإشباع عميقة فى التأمل الصوفى والحب والصحة، وحتى فى التضحية.

وقد ذكر محفوظ فى كلمته للأكاديمية السويدية أنه يختلف مع تشاؤم الفيلسوف كانط الذى كان يذهب إلى أن انتصار الخير لا يتحقق فى هذا العالم بل فى العالم الآخر، فمحفوظ ظل يبحث عن توفيق بين العلم والدين، بين إشباع الاحتياجات المادية الأساسية للبشر وتطلهم إلى الحرية والتحقيق، بين صد العدوان والتشوق إلى السلام.

وقد جاء فى تعليق لجنة نوبل عقد مقارنة بين الحاضر عند محفوظ، بين قاهرته وباريس بلزك ولندن ديكتر. ويشير ذلك فى الأذهان مسألة تقديم التفاصيل الجزئية «الطبيعية» للواقع ومجالاته وشخصوصه. ومن الواضح أن محفوظ يشترك مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة، وعنده تنفى الرابطة الحيوية بين الفن والتجربة الإنسانية الالئين معا.

ولكن حاضر محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الواقعية فى دقة شبه علمية، ولا يحتفى بمسار الحياة

الجاهزة القطعية لا تشكل نواة المضمون الفني. وما أكثر ما تعرضت رواياته لغارات نقدية تعترضها إلى فلسفات رديئة وتصورات أخلاقية وسوسولوجية سطحية أو لمفاسرات تركز على التقنيات والأدوات بمعزل عن الوظيفة التعبيرية، والمعاني مطروحة على قارعة الطريق في هذا الزعم.

ولكن محفوظ لا يقدم قضايا الحاضر الفكرية سابقة التجهيز كأجسام غريبة داخل العمل الروائي أو القصصي، كما لا يقدم معرضاً للوسائل والتقنيات وأنشكال البراعة في استخدامها.

إنه يكشف عملية حية؛ هي عملية «توليد الأفق الفكري» كما يسميها باختين في رموس الشخصيات المفردة ووجدانها وفي معاشتها لهذا الأفق المتنوع، واصطدامها بأجزائه المتباينة وبآثاره في الواقع خارجها. وهذا الأفق الإيديولوجي ليس خريطة محددة الخيوط أو بحيرة راكدة.

إن الأفق الإيديولوجي الذي يتولد في أذهان أفراد الطبقة الوسطى الذين تخفل بهم رواياته وقصصه القصيرة بعيد عن التجانس والتحدد، وتتبع هذه الأعمال الأدبية انبثاق كل مسار من المسارات الإيديولوجية المتباعدة حتى منابته في تكوين هؤلاء الأفراد في حالة من الاختلاط والشوش. وما أكثر ديب نزعات الاشتراكية بكل ألوان طيفها والليبرالية باختلاطها بالوطنية مقتحمة أو هيابة، والإسلام السياسي بتعدد مفاهيمه، والتأقلم المحافظ بيراجماتيته المتسلقة، والريعية بعميمتها الصارخة في نفوس الأفراد وسلوكهم. وتحس الأعمال في مجرى التوليد الإيديولوجي اتجاهات بلا أسماء قد تكون تركيا من اتجاهات مختلفة أو تعديلاً لأسسها. ولا يقف السرد موقفاً حيادياً من النزعات المختلفة ولا يتخذ من أنكار بعض الشخصيات بوقاً لأفكار المؤلف، بل تجده يصور عملية اكتساب الشخصيات نزعاتها الفكرية، عن طريق معرفتها بالعالم وبالثقافة وعن طريق تناقضات أوضاعها

تصويراً فنياً موضوعياً على درجة كبيرة من العمق. فالحاضر عنده ليس عالم الفهم المشترك والقيم المشتركة للظواهر، وليس الوقائع التي يقدمها التلوين الإعلامي، بل ما يكتشفه الاختبار المتعمق للتجارب التاريخية المتعاقبة والمشاكل شديدة الحدة، إن عالمه يكتشف الحاضر باعتباره تاريخاً. وليس التاريخ فيه كابوساً يحاول الإنسان الاستيقاظ منه، فهو يتضمن رفض اليأس من المصير الإنساني، وليس التاريخ فيه مخلفات وبقايا أثرية، وليس هذا الحاضر وقائع متناثرة في البيوت والحدائق. فهذا العالم على العكس من ذلك يكتشف التطور الاجتماعي والسيكولوجي والعقلي للإنسان في مصر.

ويحفل عالم نجيب محفوظ بالمتقنين ومنتحبي السياسة وهواتها الذين لا تتحول أفكارهم الضخمة في أحسن الأحوال إلى تصريحات وتجريدات. فالفكر الفني عنده لا يتحول إلى خادماً أو ناقل لمذاهب أو نظريات مستقاة من علوم الاجتماع أو الفلسفات. وهذا الفكر الفني ليس مخططاً تبسيطياً يقوم على اليقين الساذج وعلى المعرفة الشاملة المطلقة بالحاضر. فهناك الأشياء التي لا يمكن تفسيرها، والموت ذلك العنصر المثير للامعقول، والأفق الذي يسد طريق الرؤية أمامنا. فليس العالم صندوقاً محدوداً يضم عدداً متناهياً من الأسئلة يجيب عنها العلم سؤالاً بعد سؤال، فتنهي الأسئلة، بل يذهب الفكر الفني عند محفوظ إلى أن هناك ألغازاً لا تنتهي؛ تغفر كلما تقدمت المعرفة. فهناك مشاكل لغز الوجود ومعنى الحياة ومراوغة العلاقات الحميمة بين الأفراد، وكلها تتطلب بالإضافة إلى العلوم حذراً صوفياً وأنواعاً من التشكك قد يكونان في عالم محفوظ دافعين لا إلى السلبية والتردد بل إلى مزيد من البحث والعمل.

وبالرغم من أن قضايا الإيمان والشك والولاء والانفلاق على الذات والتوفيق بين التوجه الحسي وأشواق السماء وتوكيد الحرية في مواجهة الاستبداد والقمع تقوم بدورهم في عالم محفوظ، فإن صورتها

محفوظ بطابعه. فهذا العالم يولد أفقا فكريا طويلا لصيقا به يقوم على الحنين إلى المصالحة بين ليبرالية ثورة ١٩١٩ والاشتراكية التى تحقق العدل؛ كما دعا إليها اشتراكيون مختلفو المشارب فى أعمال متعددة، ونوع من القيم الروحية والأخلاقية فى بناء الفرد، ليسود الانسجام والتآلف كما يدعو إليهما الدراويش والمتصوفة وأهل الطريق. ولا تجيء هذه الرؤيا الطوبائية صراحة فى صيغتها الإيجابية متجسدة فى إحدى الشخصيات، كما لا تجدها فى صيغة تركيبية على لسان أحد، بل تشكل مقياسا مضمرا للتقييم يحدد تعاطف السرد مع المواقف والأحداث أو رفضه لها، فلنجيب محفوظ فلسفته الفنية.

ولا يجب أن تختلط هذه الفلسفة الفنية بتصريحات محفوظ خارج الفن التى تعلق على السياسات والثورات والشخصيات فى الحاضر. فليس من المستطاع أن نستنبط الفلسفة الفنية من أفكار محفوظ العامة أو من التحليل النفسى لمواقفه الانفعالية الذاتية من عبدالناصر ولورته. فأفكار محفوظ العامة تعاد صياغتها جماليا داخل العمل الفنى المركب متعدد المستويات، ذى المنطق الخاص به، المستقل عن أفكار المؤلف العامة. فليست الرواية أو القصة القصيرة عنده انشاقا عن تجربة المؤلف الوجدانية وليست وثيقة نفسية أو شهادة سياسية، بل هى بناء يبدع إيديولوجيته الخاصة عن طريق استبعاد عناصر معينة واختيار عناصر أخرى وإعادة تنظيم شاملة. ولم يكن محفوظ يفرض أفكاره السياسية على أبطاله أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم جميعا بقدر من الاستقلال عن أفكاره الجزئية. ونحيا أعمال محفوظ حياتها المستقلة عن تجربته السياسية الخاصة تحت تأثير أدوات سردية وصيغ تعبيرية وتقالية فنية لا تنتمى إلى فريدته، وتحمل تضمينات إيديولوجية قد تكون مغايرة لمقاصده الواعية، فالعمل الفنى المنجز ليس مجرد تعبير عن نية سياسية مسبقة لدى المؤلف.

وعن طريق الصور الحقيقية أو الزائفة التى تكونها عن أنفسها وعن الآخرين. فهذه النزعات دافع سلوكى قد يفرض فى أعماق الشخصيات وقد يطفو فوق السطح على الألسنة والادعاءات، وقد يؤثر فى استجابة الشخصيات للأحداث بل فى تشكيلها.

أى أن أعمال محفوظ ترسم للنزعات الفكرية المتصارعة فى الحاضر لوحة فنية ولا تقدم لها عروضاً تلخيصها، فهذه النزعات التى قد تكون صاخبة تولد «فى» الوعى الذاتى للأفراد مختلطة بملاحظاتهم الوجدانية كما تولد «بين» هؤلاء الأفراد فى تقاطع مساراتهم وتبادلهم التأثير وحواراتهم التى قد تطول. وتتفاوت طرائق السرد فى توليد النزعة الفكرية، فقد تجعلها محرك الفعل عند الشخصية وتدفعها إلى التضحية أو الموت، وقد تصورها جمرة لا تخبو من الحيرة وانعدام اليقين؛ تتوهج بأسئلة عن معنى الحياة، وقد تجعلها جانباً هامشياً يقعى عند حافة الوعى والفعل والسلوك.

ومن النادر أن تكون النزعات الفكرية عند محفوظ صيغا جاهزة من حصاد القول يمكن أن تقف مستقلة مكتملة التكوين خارج النسيج الفنى، فهذا النسيج لا يحشو الأفواه بالصيغ الأنيفة أو الشائكة ولا يحرضنا على القبول أو الرفض. فالأفكار المتصارعة فى الحاضر تقترب - كما يقول باختين - من أن تكون فى الأعمال الأدبية عند محفوظ مجالات قوة (تشبه المجال المنطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى فى طريقها إلى التكوين أو تحقيق درجة من الاكتمال أو فى طريقها إلى التحلل والتداعي، كما ترتطم من جهة أخرى باستجابات الآخرين المحتفية أو الراضية أو الهازئة أو المشفقة فى معزوفة حوارية متعددة الأصوات. ويؤدى توليد الألفاظ الإيديولوجى بذلك إلى أن تكتسب «الفكرة» ملامح الشخصية الإنسانية الحية المتطورة.

ولكن هذه المعزوفة الحوارية متعددة الأصوات سيحيط بها إطار أحادى الصوت نابع من اتجاه توفيقى يطبع عالم

وراءه بل يصبح ذاكرة إنسانية متجسدة في مرحلة معينة من تاريخ بلد معين وحلما مفتوحا على آفاق الحرية، فلهذا العمل الأدبي حقيقته لكل الأزمنة ولكل الأمكنة. وبالرغم من أن جنة عدن لن تهبط أبدا في هذا العمل إلى الأرض في نهاية للتاريخ، فإنه يتطلع إلى إبداع الإنسان لذاته المتكاملة المتطورة إبداعا متصلا وإلى إثراء حاجاته وأشواقه وإرهاق نصلها. إنها حاجات وأشواق لا تنتمى إلى البائع والمشتري وجاى الإنارات والسلطان المتعسف وخدمه وكهنته، بل إلى التاريخ الإنسانى فى تناقضاته وتعارضاته وجهده الجمالى لتجاوز التعمية والاغتراب.

وفى مجال إبداع الشخصية الإنسانية الغنية الذى لا يتحقق عند مكتشف الحاضر إلا فى التفاعل وبادل التأثير بين دوائر الوعى المتعددة، لا تصبح الخصوصية الأدبية انعزالا للأدب أو سمة تقنية محضة أو خاصية لغوية، بل تصبح مبدأ للتكامل الدنىمى يهدف إلى الإثراء الحسى والانفعالى والفكرى للشخصية الإنسانية المقترحة على خلفية ما فى الحاضر من صراع وتطلع، وهى سمة تكاملية تتخلل العمل بأكمله، وتجسدها اللغة، وليست عنصرا لغويا أداتيا معزولا.

إن أعمال محفوظ تندرج تحت الأدب الرفيع الذى هو، مثل الفن عموما، جزء من وعى الإنسانية بذاتها، وهى تسهم فى رفع الفرد إلى مستوى «كلية الإنسان»، إلى جوهره المنتمى إلى النوع متعاليا، رغم الوجود اليومى المبتذل فى عالم الاستغلال والقهر، على النظرة الصنمية المختربة التى يفسره بها هذا الوجود فلا يرى العلاقات الجوهرية كما يقول جورج لوكاتش. إن أعمال محفوظ التى تكتشف الحاضر تقبل الترجمة إلى لغة المواطف والفكر لا فى حاضرها فحسب، بل فى العصور التالية أيضا، لأنها - كما يواصل لوكاتش القول - تعمل على إدراج حياة الأفراد فى مستوى النوع البشرى إدراجا واعيا. فالمضمون الكلى لأعماله الفنية ليس إلا ماهية النوع البشرى، تاريخ الإنسان أو تطوره التاريخى، ممسكا به أو مقتربا منه عند نقطة عينية حاسمة.

فالعامل الأدبى ل محفوظ الذى يصور الحاضر إنما يصوره باعتباره مرحلة جوهرية فى التطور الإنسانى، لا فى السياسة وحدها، بل فى لإهداف وتنمية الطاقات والقدرات والحواس والعواطف والأفكار والعلاقات. وهو لا ينصب على حاضر يتحول إلى ماضى سيخلفه الزمان



النص المحفوظي - نظرة من قريب

محمود الربيعي*

في شأن من الشؤون، ويتلقى إجابته، وينشرها في كتيب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التي يعدها - باعتبار أنها مادة مستقاة من «مصادرها الأصلية»، فإن نقاد الأدب يملئون - بداهة - أن هذا لا علاقة له بمادة عملهم.

ب - وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفي، أو نشاطه في بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التي يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قراءاته وتكوينه الفكرى، يعلم نقاد الأدب أن هذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى.

ج - وعندما يثقل مجهود لإرساء نوع من التقارب - أو توحيد الهوية - بين كمال عبد الجواد فى «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئا من ذلك لا يثبت أمام

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨. وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة الغادرة؛ والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى. وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى. وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى. ولدى - مع ذلك - حالات أخرى:

أ - عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، يسأله

* أستاذ ورئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، القاهرة.

ولا أدعى أنني قرأت كل ما كتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذي يمكنني من ذلك، فأنا أعترف على النص المحفوظي حتى لو خلا من كل المؤشرات. إنني إذا رأيت عملاً محفوظاً منزوع الغلاف، مطروحاً في الطريق، أو فسي ركن مظلم من خزنة كتب، أو رأيت جزءاً منه، أو فقرة، أو جملة، تعرفت عليه في الحال. ولا أقول هذا مباحة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلاً إلى إثبات فكرتي التي أسمى إلى إثباتها، من تحقيق نوع العلاقة التي ينبغي أن تتأسس بين القارئ الناقد والنص المحفوظي.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذي يهديني إلى التعرف على النص المحفوظي؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث؛ فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لا يحتكره النص المحفوظي، وليس وصف الحارة المصرية - بخاصة في القاهرة القديمة - هو الذي يهتدي على التعرف على هذا النص، ولا جماعات الموظفين، والتجار، والفنانات، أو عالم الطرب والنكتة؛ فكل ذلك مبدول لجميع الكتاب، وقد خبر عنه على نحو واسع.

وإذن فما هذا الشيء - الواضح الغامض - الذي يجعلني أقول: هذا النص لا يمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لا يمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التي يمكن أن تعرف عليها في أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية في أعمال شيكسبير، «والدانائية» في أعمال دانتي، «والمثنية» في أعمال المتنبي؟ «وقائمة العبقارة طويلة». أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة، وليست واحدة، ومشيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط، ويكتشف الغموض، ولكنني أعلم كذلك أنها ينبغي - في كل الأحوال - أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها - على الأقل - هو أوجب واجبات الناقد الأدبي.

الفحص على محك النقد الأدبي، حتى لو توسل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن المكايز لا يلجأ إليها - كما يقال - إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د - وعندما تفسر «زهرة» في (ميرامار) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والقرائن على ذلك، من داخل الرواية في أحوال قليلة، ومن خارجها في أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبي، وأن كل التفسير يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنتكون منطقيين وطبعيين - إذن - إذا قلنا إنه إذا دار الكلام «حول» أدب نجيب محفوظ خدم أغراضاً «حول» هذا الأدب، وإذا دار «في» هذا الأدب غلغم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظي» هو صمام الأمان الوحيد الذي يعصم الدرس الأدبي من أن يحمل اسماً غير اسمه، أو يدعي لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانياً، أو دعائياً، أو متصلاً بنمرة ما من الثمرات. وعلى ذلك ينبغي أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة بالدرس النصي، ومحللة فيض الإبداع المحفوظي في هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن في حياء لا يتناسب مع دعاواتنا المرئية؛ حب الأدب، أو الوطن، أو نجيب محفوظ.

- ٢ -

نمت خبرتي «بالنص المحفوظي» - كما ونوعاً - على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أعترف على هذا النص إذا عرض عليّ بين عشرات - أو حتى مئات - النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حيال غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حيال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استكره زميل لي حين استخدمته في مناسبة سابقة، عله يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه - ولدى غيره - القبول. وليست الفكرة هي التي تهديني إلى التعرف على النص المحفوظي؛ فلذا فكرت في تمي كل ما كتب،

السيد أحمد عبد الجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمي وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث، اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المقارقات المثيرة للضحك، كمثل كمال في طبق الفول للمدس حتى يجعل أخويه يتقززان منه فينفرد به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء - في أغلب فني - هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة وصف الكلمات، والتسج الخارجي والداخلي للمبارات. والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية، وغير ذلك من السمات التي يكون بها النص المحفوظي نصا محفوظيا. وتلك هي التواحي التي ساركر عليها - دون غيرها - في تحليلي النص، وفاء بحق ما أراه جديرا بالوفاء، من اتجاه في النظر والتحليل، يجعل نقد النص المحفوظي مكتملا لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه في الطموح النهائي. ولأنتي لن أتناول في تحليلي هذا سوى نص وحيد، فإني أبتة هنا كاملا، دون أن أجد نفسي في موقف يضطرني عن الاعتذار عن طول:

كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التي يلهو بها كمال في أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصنره متربعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمي إلى يساره، وكمال قبلته. جلس الإخوة في أدب وخشوع، خافضى الرؤوس كأنهم في صلاة جامعة، يستوى في هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليحترق على التحقيق في وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون في محضره تبادل النظر أن يظلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لجزرة مخيفة لا قبل له بها. ولم يكن يجمعهم بأيهم إلا مجلس الفطور لأنهم يهودون إلى البيت عصرا بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقيولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل. وكانت الجلسة على قصر مدينتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب

أولا: أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهما قلبته على جنباته فلنك لا تستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفي» إلى «الرمزي». وهو لا يحمل من المفاتيح المعتادة - أو غير المعتادة - ما يساعد على هذا، فليس به مفارقات أو مفاجآت، أو إبهامات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعاني (قارن ما في هذا النص من معركة أسلحتها «الأثناء - القنابل» ، «والسيفان الذرية» ، «والشفاء النارية» بالحرب الرمزية الدائرة في «بوليسيس» جيمس جويس بين سميغن ديدالوس وقطع الدهن العائمة في طبق الحساء، وما تحضره إلى الذهن - على سبيل المقارنة - من الحرب الطروادية).

ثانيا: أنه نص يراوح في مكانه، قد يدور حول نفسه، ولكنه لا يحقق تقدما، وتتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى في مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارئ بأنه خطأ خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة إلى ذاتها وراء: «إنه الجبن... إن أفضل خلق الله أجبنهم... حيا الله الجبن» ، أو «الناس من حيث رغبتهم في النساء نوعان.. والنوع الفاضل نوعان».

ثالثا: أنه نص ينهض على نوع من الاستحالة الكاتبة في المبالغات المصقحة، التي لا ترمى ركيزة، أو تؤسس نموذجاً، «فالعينان مدفعان» ليس هنا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفشان «قاذفات للهب» ، والشديان «قبيلتان» ، «الساقان سلاح ذري»، والمبالغة ليست معيبة في حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح في إلقاء أى ضوء إضافي على الحدث.

«4»

أنهياً الآن للدخول في عالم النص المحفوظي. وهدفى - كما قدمت - إبيات أنه نص لا يمكن أن يختلط - من حيث سماته الداخلية بأي نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصا معروفا لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى، فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصصين) وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو في السينما أو التلفزيون. والجميع يتذكروه، ولكن على تفاوت في هذا التذكر، فالبعض قد يذكر الشخصيات:

عسكري إلى مايركبههم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم في تخايها، فضلا عن أن الفطور نفسه يتم في جو يفسد عليهم تلوقه واستلذذه، ولم يكن غريبا أن يقطع السيد الفترة القصيرة التي تسبق مجيء الأم بصينية الطعام في تفحص أبنائه بعين نائمة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه في هيئة أحدهم أو بقعة في ثوبه انهال عليه نهرا وتأنيسا، وربما سأل كمال بلفظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له أمرا: «أرنيهما» فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، وبدلا من أن يشجعه على نظافته يقول له مهددا: «إذا نسيت مرة أن تغسل يديك قبل الأكل قطعتهما وأرحطك منهما». أو يسأل فهقى قائلا: «أبذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهقى بالبداهة من معنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجب بأنه يحفظ دروسه جيدا، والحق أن شطارة الغلام – التي استوجب عليها حق أبيه – لم تقم به عند الجد والاجتهاد كما يدل عليهما تجاوه وتقو، ولكن السيد كان يطالب أبنائه بالطاعة العمياء الأمر الذي لا يطبقه غلام اللص أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهقى قائلا بامتناع: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كمال ويستطرد بحدّة: «سامع يا ابن الكلب!».

وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط ونهققت إلى جدار الحجرة على كتب من خوان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأنية لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير يضاهي امتلا بالمدمس المقلّي بالسمن والبيض، وفي أحد طرفيها تراكت الأزرغة الساخنة، وفي الطرف الآخر صفت أطباق صغيرة بالجبن، والليسون والفلفل الحلو، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيح الذي أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكنا، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا»، فامتدت الأيدي إلى الأزرغة في ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمى ثم كمال وأقبلوا على الطعام ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه في وفرة وعجلة وكان فكبه شطرا آلة قاطعة

تعمل في سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة – الفول والبيض والجبن والفلفل والليسون الحلو – ثم يأخذ في طحها بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متسهلين في أثناء بالرغم مما يحملهم منهلم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن لغبغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا نهان أو ضعف فئسي نفسه وغفل بالتالي عما يأخذها به من الثاني والأدب. وكان كمال أشدهم تبرا لأنه كان أعظمهم تخوفا من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه في حذر وضيق. مسترقا النظر بين أونة وأخرى إلى المشيقي من الطعام الذي يتناقص سرعيا، وكلما تناقص اشتد قلقه، وانتظر في جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملا بطنه. وعلى رغم سرعة أبيه في الاتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام – وماتهده هو بالتالي – من ناحية أخريه أشد وأكثى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدوان الحركة حقا عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لا يتخلان عنها حتى تخلو الأطباق من كل شيء يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائما ويفارق الحجرة حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالجنون مستغلا بديه الاثنين، يذلل للطبق الكبير، ويذلل للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتتهاده بدأ قليل الجدوى فيما انبث من نشاط الأخوين فليجا إلى الحيلة التي يستفث بها كلما هدد سلامته مهدد في مثل هذه الحال، وهي أن يعطس في الطبق عامدا متعمدا وعطس، فتراجع الأخوان، ونظرا إليه حائقين، ثم غادرا المائدة وعما غارقان في الضحك، فتفتح له حلم الصباح وهو أن يحد نفسه وحيدا في الميدان. وعاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلحقت به أمينة ويدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نيعات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحسو قهوة الصباح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد الوجبات أو فيها بينها – كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة – رعاية لصحة بطنه الضخم، وتعويضا له عما

يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرأة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطباً أمه بلهجة أسرة وهو يفظل نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة»، وكان يعلم أنها لا تلبس هذا الثناء ولكنه جعل يسمح على وجهه وجاكيتته وينظرونه القصير بيديه كأنه يلمها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه في المرأة من جانبيه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربته الوهمي ويفتل طرفيه، ثم تحول عن المرأة وتجنأ، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجاً: «لماذا لا تقولين لي صحة وعافية؟» فتمغمت المرأة ضاحكة: «صحة وعافية ياسيدي»، هنالك غادر الحجرة مقلداً مشية أبيه محركا يمينه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربة ووقفن وراء شباكها للطلل على النحاسين ليرين من نقوشه رجال الأسرة في الطريق، وبدا السيد وهو يسير في تودة ووقار يخف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بالعم الفول والفولي اللبان ويومي الشربلي، فأتبعته أعينا مترعة بالحلب والزهر، وتلاه فهسى في مشيته المتعجلة، ثم ياسين في جسم الثور وأناق الطاووس، وأخيرا ظهر كمال فلم يكذب يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذي يعلم أن أمه وشقيقته مستخفيات وراءه، وانقسم، ثم واصل سيره متأبطاً حقبيته كتبه متعباً في الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم. بيد أن إشفاقها من شر الأعين على رجالها لم يقف عند حد، فلم تكن تمكث عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينها..

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسري (الذكوري) في بيت السيد أحمد عبد الجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكنني أريد - تسهيلاً للمهمة والاستيعاب - أن أقسمه إلى أجزاء الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالي:

نستهلكه منه الأهواء، إلى اقتصراره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل والمادية «لعبا» و «تضييع وقت» لا يجملان بمثله. وقد وصف له الحشيش كفاخ للشوية - إلى فوائده الأخرى - فخره ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير أسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول وقر مشبع بالهدوء مبال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصغوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التي تتجافى مع سجيته المولعة بصنوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج في النفوس ووثبات المزاج والفقهقة، ولكيلا يفقد مزايده الضرورية لفحول المتناقض اعراض عنه بنوع نفيس من المنزلول اشهر به محمد المجمعى بالغ الكسكى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان يعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مدمنى المنزلول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديدا خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيثة بالرجال وأحوالهم. فرغ السيد من حسو قهوته ثم نهض إلى المرأة وراح يرتدى ملباسه التي قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامه نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتي رأسه، ثم سوى شاربته وقلته، وتفرس في هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فانزلته زجاجة الكولونيا التي عبأها له عم حسين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدره فغطاه ومنديله، ثم وضع الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعا، ولذا تنشق أحدهم تمثل لعينه السيد بوجهه الوقور الحازم، فنيحت في قلبه - مع الحب - الإجلال والخوف، إلا أن انتشاره في هذه الساعة من الصباح كان إثنانا بذهاب السيد، فالتفتوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهي تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل في الكلام والضحك والغناء والحركة دون نمة خطر. كان ياسين وفهسى قد فرغا من ارتداء ملباسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشتيع رغبته في محاكاة حركاته التي

ولكى يزيدنا النص وعياً بالمكان، تأتي التفاصيل، وبخاصة ما يتصل منها بالسماط، والشلت، مميزة الهيئة التي ستكون عليها الجلسة، ومافيهما من حركة وسجوية تبرزهما أقوال الشخصيات وأفعالها. ولذا كان «سكون» المكان ملائماً «لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على «المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء، وذلك تفادياً لحدوث أى فراغ فى أو محتوى فى النص: «لم جاء السيد فتصدره مترعباً. وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام فى تلك الأسرة «النموجية» التى تحيا حياة شبه عسكرية. وهى سلسلة متنوعة العناصر، وخيوطها مجدولة بعناية. وهى تتراوح بين المباشر، مثل التفتيش على نظافة يدي كمال ونفقد أحواله الدراسية وشبه المباشر مثل حكاية الزجر والركل، وغير المباشر، مثل تتابع دخول الأولاد فى نظام يتبع السن، وجلسهم حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد أليدهم فى نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جواً قبيحاً، وفى هذا الجو الجامد والثقل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم (ياسين، فقهى، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب مدرسة التحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل أغا). وهذا كله يمد نوعاً من الإشارات المبكرة لما تهدف الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسيج الأسلوب سداً ولحمته، بالتوزيع الملائم، فى التوقيت الملائم، الأمر الذى يوفر للرواية - فى نهاية المطاف - إيقاعها الملائم، ونطينا النص مع ذلك - وفى ثنايه - من الملائى المباشرة ما تكتمل به صورة وصفية للواقع، ومن المعانى غير المباشرة ما يكون إشارات ضمنية تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك لأنهم يعرّفون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة أخرى، بعد الغداء والقبلولة، وهم يتأمنون قبل عودته ليلاً، وتلك هى الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد عبد الجواد، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التى تعكس لنا الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف

أ - قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»؛ وهو يبدأ ببداية النص، وينتهي بنهاية عبارة: «سامع يا ابن الكلب».

ب - قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو يبدأ ببداية: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»، وينتهي بنهاية عبارة: «كأنه يتوكأ على عصاه».

ج - قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو «الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم والفتاتان» وينتهي بنهاية: «حتى يغيبوا عن عينيها» - نهاية النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسيم تقسيم «صناعي»، ولكن النقد - على كل حال - «صنعة» وأرى فى هذا التقسيم عاملاً يساعد على فحص الجزئيات على نحو أعمق. وأعلم كذلك أن هذا يعمد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء المسألة إلى بداية، ووسط، ونهاية، ولكن ذلك لا يصرفى عن الإيمان بجوداه.

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ما سيشرع فى التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التى تتكرر يومياً فى الحياة العادية عند أسرة مصرية فى الإطار الطبقي والتاريخي اللذين تنتمى إليهما - ظاهرة تناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة الشعور بمعنى الثانى يفرد النص لعناصر المكان: مجالاً ملحوظاً، ويتجلى ذلك فى الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من المشهد المكاني، وفى فحص ذلك «بعين الكاميرا». ومن شأن ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان، إذ نواجه النص فى أول أمره، يطغى على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من طريقين: «المعبر عنه» (حجرة الطعام.. الدور الأعلى.. حجرة نوم الوالدين.. وأربع خالية)، وطريق «المسكوت عنه» المتضمن فى المعبر عنه (عبارة: «الدور الأعلى» - مثلاً - تتضمن وجود دور أسفل، بكل ما يحضره ذلك إلى ذهن من فراغات ضرورة تتوازن مع الفراغات التى عبر عنها فى هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك يسهل فى الكشف عن دلالات بعينها، فى تحديد الطبقة التى تنتمى إليها الأسرة، وفى تهية وعى القارئ لتقبل ما سبق، وما سيأتى، من أجراء وعادات سياسية واجتماعية.

سامع يا ابن الكلب!.. إذا نسيت مرة أن تفلسهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما.. الأدب مفضل على العلم..» . وعند هذا الحد يصبح الجو مهيباً للدخول في صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجيء الأم وهي تحمل صينية الطعام. وأول مايقابلنا في مفتتح هذا القسم صورة «الأم» . وهي صورة «شبحية» متعلمة الهيبة بكل معنى من المعاني؛ فأية أم تلك التي تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة» ثم تقف «مقابلة لتلبية أية إشارة»، إنها «أم» لا تملك من مقومات الشخصية ما تملكه مدبرة شؤون منزل، أو حتى خادمة، تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أربابنا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم في مفتتح رواية «بداية ونهاية» التي يلح عليها الأب في أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتعلن في الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظي، وبخاصة هؤلاء المعنويين بصورة المرأة في هذا النص؟

فيإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذي لا تفتل منه مفردة واحدة، من شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، وتتشمم روائحها، بل كأننا نستطيع أن نمد أيدينا لمشاركين في تذوقها؛ لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائي الذي يجعل الأخوة يدخلون تباعاً، ويجلسون تباعاً، طبقاً لقاعدة لا تتخلف، وما نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور في مشهد «حتمى»، القلب للطبق الكبير البيضاوى المملوء بالملمس المقلنى بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجين والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود»، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظي يستحضر صورة المائدة السماوية التي أنزلت على حواريتى عيسى عليه السلام؟

هذا، ولا يزال الجو «شبه العسكري» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر، وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكايح»، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لم يكن، وذلك في انتظار الأوامر. وهذه الأوامر - بدورها - مضاعفة النسخ، تحكمها حتمية لا تتخلف. فلوألا: لابد أن يعد السيد يده إلى

فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكثافة في هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجعلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة - بمناصرها تلك - قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسى؛ لقد رسمت البيعة للكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائى فيها، وذلك في حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا التقديم يتجاوز الوجود الحسى، إلى الوجود المعنوى، وذلك حين يقدم الجو النفسى الذى يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التى تقوم بها الشخصيات المختلفة. ولابد أن يلفت نظر القارئ في هذا التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائى على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص في هذا القسم من الرواية في تلك الناحية. أما السرد - وهو الذى يدفع بالحدث إلى أمام - فينسج من أساليب تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضى فى أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لا يلبث أن يرفد بما يشبه اللحم فى النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب التى تضىء المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «..فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر، أن يقلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لا قبل له بها». هكذا تملل الظاهرة «المادية» بما وراءها من علل «معنوية»؛ الأمر الذى يخلق على الأسلوب نوعاً من مضاعفة النسخ، الذى يتجلى في جعل الخيوط تعمل بالتوازى أحيانا، وبالتقاطع أحيانا أخرى. ثم يتحول الأسلوب - زيادة على ذلك - لصيغة السؤال والجواب، فيشجع - فى مساحة قصيرة - جوا دراميا، يجعل المعانى تتخلق على نحو متوازن مستزامن، ومن شأن هذا أن يرهط «القلب» (الأب) «بالأطراف» (الأولاد) فى نسق متين، باعثاً حيوية وتحفزا باطنيين، فى جو هو - لولا ذلك - من أشد الأجواء ركوتا وإملالا.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا هى هيمنة كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لانسمع سوى صوت الأب: «..غسلت يديك؟ أرنيهما؟ أياذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟..»

أن يأتي الخبر الذي هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والجرور، وأدوات الرفع والنصب، والصفات، والجمعل التعليلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التي من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة - بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية - معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام، أو أسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائفة للأكل في نهاية المطاف.

يقدم النص - عقب ذلك - تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخوه من ناحية أخرى. وهي معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تنل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين - للحق - لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم - على قدر ما أشاهد وأذكر - من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية. أو كشف عما تدل عليه من تولدت الصفات على مستوى الشخصيات في تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى، تحتوي هذه النقطة على عنصر المفارقة الذي نراه في ذلك الانفجار الحر في طابع الكائنات الحية، الذي هو المقابل للمصرامة الشديدة. شبه العسكرية، التي نراها في الجانب الآخر من المشهد، على أننا يمكن أن نستمر في استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السفرة الكائنة هنا من الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما في تلك الأخرى من الاصطناع والزيف؛ إذ الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطي ظاهرا على ما في نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه - هنا أو هناك - ولكنه سيكشف عنه في مجرى الرواية، بخاصة في جلسات الحظ والطرب بين أصفياؤه، وهذا أمر يبلغ ذروته في مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية في هذا النص المحفوظي هو هذا القسم الذي يعبر عن التناول الفعلي للطعام، فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجمله يبقى ماثلا في أذهاننا بالتدرج.

رغيف فيشطره، وثانها: لا بد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثا: لا بد أن يتم التنفيذ طبقا للنظام ذاته الذي دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذي تخلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمى إلى يساره، وكمال قبالة».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو التناول الفعلي للطعام؛ فما الذي يميز هذا الجزء من النص؟ في البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التي توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة في ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذي تعبر عنه يعد فعلا مستادا، مما يقع كل يوم، ويقع في اليوم الواحد عدة مرات - وهو فعل تناول الطعام - فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله في أذهاننا جذيرا يمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه - كما تشهد هذه الجملة - فعل حيوي يمكن إلحاقه بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسي، والزرع الذي يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا - إذن - وهي تزود بالقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهي تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر - بهذا الاحتشاد العظيم - فعلا جنيدا، في كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبدأ هذه الجملة في النص من بداية: «... ومع أن السيد...» وتنتهي بنهاية: «... الثأني والأدب...». وهي مأكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالاً للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكان فكاه شطرا آلة قاطمة تعمل في سرعة وبلا توقف». وهي لانكفي بالتمركز على هذا المقطع الممتد، وإنما تطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة - ككل - بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقلدة»، وهي لا تترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوابته.. وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «الفول والببيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا مأكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف المطف «وم»، وذلك قبل

حتى من قبل الظهور في الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو - داخل البيت - يشير شعورا مركبا في نفوس أفراد الأسرة، يجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب في بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن نخفل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه التي يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب - الدلالة المطلوبة في هذا الصدد: «.. وإذا تشبّه أحدهم (العرف المقطر الذي ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث في قلبه سمع الحب - الإجلال والخوف، إلا أن انتشاره في هذه الساعة من الصباح كان ليزانا بذهاب السيد، فالتفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهي تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيمسترد حريته عما قایل في الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

باتسواء «توابع» الفطور التي يمكن تخديدها ببدلية ارتداء السيد ملابسه أو بنهائتها (حسب الاعتبار الذي يأخذه القارئ في حسابه) يكون القسم الأصلي هذا قد أذن بنهائته، وهي نهاية تكون - فيه - من مفصلين، مفصل يعبر عنه «الباتوناميه» الذي يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يعمله خروج موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحمله ذلك من ردود فعل في الشارع من ناحية، ولدى نساء الأسرة - خلف المشربية - من ناحية أخرى. والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التي تفسر ميل الصبي - ابن السيد أحمد عبد الجواد - إلى التقليد المرح والتحميل الهزلي؛ تلك هي صفات «الجنينات» التي لا تتخلف، والتي تضفي «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة في هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل في الكشف عن مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشبح الذي وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للرم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن نجّشاً، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى

وأول ما يصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيئة، التي يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المني، والتي تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطوره»، ولكن التدايعات التي تثيرها لاتنقش بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقوبات» أخرى من النزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج والذات الاندماج في النفوس ووثبات المزاج والقهقهة» - وإضافة إلى كل ذلك - وتداعيا معه - يتجلى العالم النسائي للسيد أحمد عبد الجواد، عالم الأهواء، والتنقل بين المشغولات المحنكات .. وما إلى ذلك.

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئتين الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المتطلقة المرحية، وهما هذا يعود من جديد - وبعمومة قاطقة - إلى هيئته الخارجية - وما يتصل بهندامه، وهي هيئة تتلام مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة - المرأة - الظل - من جديد، تلازمه على نحو آلي، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناول زجاجة الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ آفة «ميكانيكية» تلك التي تحكم العلاقة بين كائنين من البشر. وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرک في الحال أنه «معجباني»، وأن هذه الكمياء الهائلة من «الإكسسوار» هي دليل على ابن طبخته الناجح، وأنه نموذج في التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة التي لا يصح التفريط فيه: الشعر الأسود المشووش (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشدب المفتول (آفة الرجولة الكاملة في أعراف ذلك الزمان)، والجبّة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولمعه من بينها هو «عين الأغنيان»، وغطاء الرأس «الطربوش» (آفة الوقار الذاتي والاجتماعي الذي لا يتخلف)، المعصا (المكمل «الأساس»، الذي لا يتوازى معه سوى المنشقة) في بعض المناسبات ومن بعض النواحي).

تلك هي الهيئة العامة التي لا يمكن تصور السيد على غيرها في الطريق العام. وهذه الهيئة تؤدي في النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكاني الذي تضطرب فيه الأسرة، وذلك

«شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى «قولى» كلما تجشأ «سيدها»، الأمر الذى يضيف واحدا من الطقوس الحميمة إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهمل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه - على نحو حتمى شبه آلى - هزة تنتقل بالمشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تشمل العناصر الإنسانية فى المشهد برمتها؛ فمن ناحية يهب واقفا عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والقولى اللبان، ويومى الشريتلى. ومن ناحية أخرى تردد حركة يد السيد فى إلقاء منتظم صاعدة هابطة - هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الشور وأناقفة الطاروس»، ويحرك فهيمى «فى مشيته المتعجلة»، ويراوح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف المشربة، ثم يستغفله النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما البجبة النسائية التى يعتمد عنها الركب فهى ساكنة ظاهرا، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتعوجة «المتعرجة بالحبيب والزهو»، تجاه الموكب، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطرب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى من تحريك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدرج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبنى هذا النص المحفوظ على أسس أعيننا، بدءا؛ ووسطا، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ما هو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلج) وجزء من كل (مفتوح) هو

الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لا يعنى كثيرا). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط، ونهاية، يقسم هندسته على أسس تمليحها طبيعية الداخلية، ويقسم حوائطه، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، بل تيجان أعمدته بجمايلاتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ووصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات المورثة والمكتسبة، والتمايز الإشارى، وفكرة المكان والزمان ومايقابلهما فى الشعور والوجدان - كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بذلاته تعتمد على ما هو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بذلاته ومع بذلات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنّة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المياغث، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبد الجواد، مخلفا نوعا من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدث فى نفوسنا اختفاء الشمس التدرجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ فى مرآة النقد الإنجليزى

ماهر شفيق فريد*

فى أواخر يوليو من عام ١٩٩٨ اشتركت مع محمد عنانى ومحمد شبل الكومى فى مناقشة رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة ماجى نبيل نصيف فى قسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة. لم تكن رسالة باللغة الجودة فى اعتقادى، ولكنها كانت على الأقل أول محاولة أكاديمية لبحث موضوع لاشك أنه مستأثر باهتمام باحثين كثيرين فى المستقبل. كان عنوان الرسالة (نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزى)، وقد اختارت الباحثة أن تتناول موقف النقد المكتوب بالإنجليزية - سواء كان كاتبه بريطانياً أو أمريكياً أو مصرياً أو عرباً أو إسرائيليين - من أعمال محفوظ عبر السنين.

وفى المناقشة التى أشرت إليها وجدتنى أختلف مع الباحثة فى تصورهما ذاته لموضوع البحث، فعندى أن كتابات نقاد

حظ كتاب من الكتاب فى بلد أجنبى، أو ما يعرف باسم Fortuna، مبحث من مباحث الأدب المقارن الأساسية. والاهتمام بصورة محفوظ فى النقد الغربى يمكن أن نؤرخ له برسالة المستشرق الأب ج. چوميه عن «ثلاثية» محفوظ، وقد نقلها إلى العربية وعلق عليها الدكتور نظمى لوقا عام ١٩٥٩ (مكتبة مصر بالفجالة). وفى ١٩٨٩ أخرج أحمد الخميسى كتاباً عن (نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق السوفيتى)، دار الشقافة الجديدة، وفى ١٩٩٣ طالعنا أحمد درويش بكتابه (رؤية فرنسية للأدب العربى) الهيئة العامة لقصور الثقافة ضم، فيما ضم بحثاً لأنثريه ميكيل، للمرة الأولى فى مجلة «أرابيكا» عام ١٩٦٣، عن الفن الروائى عند محفوظ.

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

«فصول» في أبريل ١٩٨١ (أعيد طبعه في كتاب غالى شكرى «تجيب محفوظ: إبداع نصف قرن»، دار الشروق ١٩٨٩)، وهو بحث أصبح الآن من الكلاسيكيات في باب، إذ أوضح - بكفاءة واقتدار - كيف يكون فحص آليات العملية النقدية ذاتها، وكيف ترسم منها الخريطة العقلية لمعنى الاجتهادات المختلفة.

حين نتحدث عن محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي فلا بد أن نقول - بادئ ذي بدء - إن محفوظ كان محفوظاً لدى مترجميه: فقد اجتمع على نقله إلى الإنجليزية نخبة ممتازة من أساتذة الأدب الإنجليزي تبرز منها أسماء مصطفى بدوى، وميسر عوض، وأنجيل بطرس سمعان، وملك هاشم، ورشيد النعاني. وترجمه مترجمون لغتهم الأم هي الإنجليزية مثل روجر آلن، ولولم هتشز، ولورن كنى، وأوليف كنى. وتريفورلى جاسيك، وفرانسيس لياردت، وفيليب ستوارت، وكارثين كوبام، وراجع الترجمات رجال من قامة جون رودنيك، ومجدى وهبة، ومرسى سعد الدين. وقبل هؤلاء جميعاً ينبغي أن نذكر المترجم الكندي المولد دنيس جونسون ديفيز، المترجم الأول من العربية إلى الإنجليزية في عصرنا، كما دعاه بحق إدوارد سعيد. إن جهود هؤلاء الرجال والنساء - مهما شابها من أخطاء عارضة أو نواحي قصور - هي التي مهدت السبيل لنقاد الإنجليزية كى يكتبوا عن محفوظ، ومنهم من لا يعرف إلا كلمات قليلة من العربية.

ثمة ثلاث صور أساسية ارتسمت لـ محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي: صورة الماسح الاجتماعي الذى يرصد بيئة القاهرة - خاصة في أحيائها الشعبية وحواريها - ويكتب لونا أقرب إلى رواية الأجيال أو الرواية النهرية؛ وصورة المحلل النفسى الذى يقوص على مكونات شخصياته من بيئة ووراثة وخبرات شخصية، وقد يتقاطع دربه - أثناء ذلك - مع فرويد أو غيره؛ وصورة المفكر الذى يتأمل قضايا فلسفية من قبيل وجود الله، ومشكلة الشر، وحيوة الإنسان بين حرية الإرادة والجبر، وغير

مثل الدكتورة محمد مصطفى بدوى وعلى جاد وحمدى السكوت وسامية محرز ونور شريف ورشيد العناني عن محفوظ - وإن تكن مكتوبة بالإنجليزية، - لا تمثل فى حقيقة الأمر منظوراً إنجليزياً وإنما هي مكتوبة من منظور عربى استخدم أداة لغوية غير العربية وسيلة للتواصل مع جمهور عالمى أوسع. ولكن مقولات الفكر، وأنماط الحساسية، والافتراضات الثقافية المسبقة التى تشف عنها كتابات هؤلاء النقاد تظل عربية في جوهرها. لهذا اخترت، في مقالتي هذه، أن أقصر على دراسة نقاد لغتهم الأصلية هي الإنجليزية - أى نقاد بريطانيين وأمريكيين وكنديين واستراليين ونيوزيلنديين فحسب، فهؤلاء هم الممثلون الحقيقيون لمنظور النقد الإنجليزي. لن أتناول لهذا السبب ما كتبه عن محفوظ بالإنجليزية ناقد فلسطينى عظيم مثل إدوارد سعيد، ولا ناقد إسرائيلى مثل ماسون سومينغ صاحب الكتاب الممتاز (الإيقاع المتغير: دراسة لروايات تجيب محفوظ)، وهو فى الأصل أطروحة دكتوراه قدمت إلى كلية برينزور بجامعة أكسفورد تحت إشراف مصطفى بدوى. وعندى أننا لو ركزنا على مناقشة عدد من رجال الأدب والنقد الأتجلو - أمريكى، مثل الروائى جون فاويز والروائى الشاعر الناقد د.ج. إنرايت، والروائية نادين جورديمر، وهى من مواليد جنوب أفريقيا ولكن لغتها الأم هي الإنجليزية ومن ثم كان إدراجي لها هنا، لخرجنا بنسخة أصدق من صورة محفوظ فى النقد الإنجليزي حقيقة.

كذلك اختلفت مع الباحثة فى المنهج الذى اختارته: فقد كنت أوتر لو أنها اختارت أن تدرس الاجتهادات المختلفة فى نقد محفوظ: الاتجاه السوسولوجى، مثلاً، أو السياسى، أو الدينى، أو الجمالى، بدلا من القسمة التقليدية لأعماله إلى روايات فرعونية، وروايات واقعية، وروايات تجريبية من حيث الشكل. نحن، بمسار أخرى، بحاجة إلى لون من النقد الشارح من طراز ما صنعه جابر عصفور فى بحثه المسمى «نقاد تجيب محفوظ: ملاحظات أولية» المنشور بمجلة

ومعالجة لرغبة الشباب في الهجرة من مصر، مما يجعل من محفوظ ما كانه دائما: صوت ضمير مصر.

ويذكر روجر آرن في مقدمة ترجمته لرواية (السمان والخريف) أن هذه الرواية، من بين كل روايات محفوظ المنشورة في عقد الستينيات، أقواها صلة بحقائق زمانها ومكانها.

ومن الكتابات التي تركز على البعد السيكلوجي ما كتبه عن رواية (السراب) هيلاري كيلهارت في كتابها (الرواية المصرية الحديثة) مطبعة إيكبا، لندن ١٩٧٤، بالرغم من أن كتابها - كما يدل عنوانه الفرعي - أميل إلى علم الاجتماع الأدبي. تغلب على (السراب) في رأيها نفعة الاستبطان، وتختلف عن سائر روايات محفوظ القاهرة من حيث المهاد والشخصيات، فهي عن الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تمتزج في عروقها دماء مصرية وتركبة، وشكل الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، تركز فيها الأضواء على البطل كامل رؤية لاذ (أي اسم هذا) إن محفوظ أستاذ في اختيار الأسماء الغريبة، ويتذكر المرء - في مرحلة لاحقة - أمثال محتشمي زايد وعلوان فواز محتشمي في روايته (يوم قتل الزعيم). ثمة غياب لخلفية حية كذلك التي نجدها في (خان الخليلي) و(زقاق المدق)، مما يوحي بأن محفوظ أراد أن يقدم دراسة حالة دون أن يدع شيئا يشتت الانتباه عن ذلك. وقد وجه نقاد مصريون - مثل عز الدين إسماعيل وغيره - النظر إلى البعد الأوروي لأزمة كامل لاذ، وهو أوضح من أن يحتاج إلى فضل بيان.

ومن الكتابات التي تركز على البعد الفلسفي والديني مقدمة فيليب ستورارت لترجمته رواية (أولاد حارتنا). يرى ستورارت أن أعمال محفوظ المنشورة بعد ١٩٥٩ تعود، المرة تلو المرة، إلى خيوط الوهم والواقع، والهولسة والاستنارة الصوفية، كما في أقصوصة «زعبلاوي» التي تلقى ضوئاً على شخصية جيلوي، إن حارة الجبلوي تقع على تخوم

ذلك من قضايا الميتافيزيقا التقليدية، وهناك بعد رابع تشترك فيه - ولابد - كل هذه الاتجاهات مع تفاوت في الدرجة: إنه صورة الصانع التقني والأدوات الفنية التي يتوسل بها إلى نقل رؤياه - بل رسالته - في مختلف أطوار تطوره الروائي. هذه، باختصار، هي الصوى الكبرى على درب طويل، لا أعدو هنا أن أشير إلى بعض مراحلها ومثله، لا أدعي وفاء بكل متطلباته ولا استقصاء لكل جوانبه، وإنما هو تخطيط سريع ينتظر من يملؤه من الباحثين والنقاد، وبكسوه لحما وشحما وعصبا، فليس هنا سوى الهيكل العظمي المجرد.

من أمثلة الكتابات التي تركز على البعد الاجتماعي في أدب محفوظ مقالة تريفور لي جاسيك عن (الثلاثية)، وقد ظهرت في مجلة «مبل إيست فورم» (فبراير ١٩٦٣) وأعيد طبعها في كتاب «منظورات نقدية عن الأدب العربي الحديث» من تحرير عيسى بلاطة (مطبعة القنارات الثلاث، واشنطن دي. سي ١٩٨٠). يقول لي جاسيك إن (الثلاثية) تتناول حياة تاجر مصري، وقور المظهر، ميسور، محافظ، وأسرته خلال الفترة الممتدة من ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومن الكتابات التي تركز على الدلالة السياسية تحليل تريفور لي جاسيك لرواية (الحب تحت المطر) وهي عمل متواضع القيمة - في كتاب (دراسات في الأدب العربي) - من تحرير ر. أوستيل (الناس: آريس وفليس، إنجلترا ١٩٧٥)، يرى لي جاسيك أن أهمية الرواية راجعة إلى تصويرها الحياة في القاهرة في الفترة ما بين حربي ١٩٦٧ و١٩٧٣، فترة الاسلام واللاحرب كما دُعيت. ثمة حيكات معقدة، كثيرة العدد في هذه الرواية القصيرة، توحى بالفيضان السياسي والاجتماعي والإيديولوجي في مصر عبدالناصر؛ إذ تعيش في ظل الحرب، وثمة إشارة إلى قبول مصر اقتراحاً أمريكياً بوقف إطلاق النار في منتصف السبعينيات ١٩٧٣ على وجه التحديد - وتعيمير عن الإعجاب بالفدائيين الفلسطينيين،

الذى لا يفتأ يبحث عن الكرامة والشرف والحرية وسلام النفس.

ومن الكتابات التي تركز على تقنيات محفوظ وأسلوبه الفني مقدمة تفرغ لى جاسيك للترجمة الإنجليزية لرواية (اللص والكلاب). يصفها لى جاسيك بأنها رواية سيكولوجية، أقرب إلى الانطباعية منها إلى الواقعية، تتحرك بسرعة قصة بوليسية وقصدها. هنا يستخدم محفوظ تقنية «تيار الوعي» للمرة الأولى (ليس ذلك صحيحاً. م.ش. ف) كى يبرز العذاب الذهني لشخصيته الرئيسية التي تتأكلها المرارة والرغبة في الانتقام من الأفراد والمجتمع الذي أفسده وخانه.

وهناك تعليق روجر آلن على رواية (ثثرة فوق النيل) في كتابه (الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية)، وقد نقلته إلى العربية حصّة إبراهيم المنيف في إطار المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ - ولكن يؤخذ على ترجمتها أنها لا ترد كلمات محفوظ إلى أصلها العربى وإنما تترجمها إلى العربية بكلماتها هي، يتحدث آلن عن لغة محفوظ فيقول:

إن قراءتي لروايات محفوظ لسنوات عدة ولدت لدى انطباعاً بأن القاموس اللغوى الذى يستعمله فى أعماله ليس واسع النطاق، وأنه يتطور تقنياته الروائية ابتدع لنفسه أسلوباً محكماً يتميز بالإيجاز بحيث كان الأداة المثلى التي استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة على المجتمع الذى يعرفه كل المعرفة... وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترف حريص، قضى جزءاً كبيراً من حياته فى الوظيفة الحكومية، وكاتب يكتب على نحو منتظم بل ويمكن القول على نحو روتيني.

وليس من الصعب أن نلاحظ - فى كل هذه الحالات - أن طابع العمل المحفوظي هو ذاته الذى كان يعلى - فى

القاهرة وصحراء المقطم، يخيم عليها حضور الجبل (لاحظ أن اسم «جبلأوى» معناه ساكن الجبل) ومن فوقه السماء دائمة التغير، وإن كانت دائماً فى وعى أولاد الحارة، بالرغم من أن كثيراً من الأحداث تجرى فى غرف مظلمة، وأفية مزدحمة، وأزقة ضيقة، وهذه الإشارات إلى السماء، كغيرها من تفاصيل الرواية، ليست عشوائية وإنما تومئ إلى المعنى الأعمق للكتاب، وعلى الغلاف الخلفى للترجمة الإنجليزية يقارن الناشر - هاينمان - (أولاد حارتنا) بأعمال من طراز مسرحية برنارد شو (العودة إلى متوالح) ورواية كازانتزاكس (المسيح يهاد صليبه)، ورواية أورويل (مزرعة الحيوان)، مع إشارة إلى ابتعاد الرواية لشخصيات آدم وحواء، وقابيل وهابيل، وموسى والمسيح ومحمد، و«موت الله» بتعبير تشه (نلاحظ أنه قد جاء فى حيثيات منح محفوظ جائزة نوبل الصادرة عن الأكاديمية السويدية: «موضوع الرواية غير العادية: أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأزلئ للإنسان عن القيم الروحية» - مجلة «القصّة»، يناير ١٩٨٩).

وجون رودنيك فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لرواية (الشحاذ) - وهى تجربة وجودية يغلب على معالجتها، فى تقديرى، العجلة وعدم الإقناع - يقول إن (الشحاذ) صرخة غنائية معقدة مفعمة بالمعاطفة ضد كل ما ينجح بالإنسان إلى الاغتراب، كما حدث لعمر الحمزاوى الهامى الشهير الفنى. إنها عن أمور مهمة، مهمة فى أماكن غير العالم العربى وحده، ومن هنا كان طابعها الإنسانى العام.

ومايكل رود فى مقالة له عنوانها «مصادفات الحياة» عن رواية (الطريق) - وهى من ترجمة محمد إسلام ومراجعة مجدى وهبة، ملحق التاييز الأدبي ٢٤ يناير ١٩٩٢ - يصف رواية محفوظ بأنها باللغة الجودة، تضرب بسهم فى «طاعون» كامو. إن حبكتها أشبه بتلك الأفلام السوداء التي عرفتتها السينما الحديثة، تثير أسئلة كثيرة عن الهوية الأخلاقية والنفسية والقومية. وصابر هو اليتيم القاتل الزائف

أغلب الأحيان - منظور الناقد. فلا شك أن أعمال مثل الروايات الفرعونية الثلاث - (عبث الأقدار) - (رادوبيس) و(كفاح طيبة) - وربما جاز أن نضم إليها عملاً لاحقاً عن إختاتون هو «العاشق في الحقيقة» - تتطلب منظورا تاريخياً ودرساً للتونزيات بين الماضي والحاضر وما قد يكون لهذه الأعمال من دلالات معاصرة يسقطها محفوظ على الواقع الراهن. ولا شك أن روايات المرحلة القاهرية - (القاهرة الجديدة)، (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (بداية ونهاية)، (الثلاثية) - تتطلب منظورا اجتماعيا واهتماماً بالتركيب الطبقي للمجتمع المصري منذ مطلع هذا القرن. ولا شك أن أصحلاً من طراز (أولاد حارتنا) و(زعبلاوى) و(الطريق) تتطلب ناقداً فلسفياً مهيوماً بالقضايا الفكرية التي تثيرها هذه الأعمال. ولا شك - أخيراً - أن أعمالاً تجريبية مثل (اللس والكلاب) وأقاصيص ما بعد ١٩٦٧ - التي كثيراً ما تنحو منحى سيرياليا أو قريبا من العبثية للتعبير عن أثر الهزيمة للمنزول - تتطلب دراسة لتقنيات التي صار محفوظ يجنح إليها، وإيفالها في الحداثة وجنوحه إلى القصد والتركيز والشعر، بعد أن كان في أعماله الواقعية - بل التاتورية - أستاذاً للوصف المسهب والرسم المفصل للشخصيات والمواقف على طريقة دكنز أو بلزاك.

ومن النقاط التي أبرزها نقاد محفوظ الطابع الإنساني العام لأعماله - من وراء اللون المحلي القوي - مما يجعل قراءتها ذات تشويق مزدوج. يقول تريغولي جاسيك في مقدمة ترجمته لرواية (زقاق المدق): «إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية: الحياة والموت، الشباب والتقدم في السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية».

ومن جوانب محفوظ التي أبرزها دنيس جونسون ديفيز قصصه القصير الذي تجنح أحيانا إلى أن تنساه في غمرة اهتمامنا بالروايات الطويلة. وبالرغم من أن هذه القصص منذ

جانب آخر من جوانب محفوظ - وإن يكن في تقديري أضعف جوانبه - أبرزته جوديت روزنهاوس، هو جانب

الكاتب المسرحي، وذلك حين ترجمت مسرحية محفوظ «المطاردة» مع مقدمة (مجلة الأدب العربي، المجلد التاسع ١٩٧٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

تنحو روزنهاوس في مقدمتها نحو تفسيرها يشرح رمزية النص قائلة إن المسرحية تعالج - فيما يلوح - تلك المشكلة الأزلية التي ما فتأت تطارد الإنسان مذ كان: مشكلة الموت. ومثلما يصور جيكرس، في ملهاة شكسبير (كما نهواه) - المقارنة لى - حياة الإنسان على أنها سبع مراحل، يصور محفوظ - الكلام لروزنهاوس - شخصيتين تتران بت مراحل: (١) الشباب (٢) مطلع الرجولة (٣) الزواج (٤) منتصف العمر (٥) الشيخوخة (٦) التجدد. أحد الشخصين يرتدى الأبيض، والآخر يرتدى الأحمر، وثمة في الخلفية رجل أسود الملبس منذر بالشؤم، كالموت في مسرحيات الأخلاق القروسطية بعباءته السوداء ومنجله والجمجمة التي نعلو بدنه النحيل، وتنتهى المسرحية باختفاء الأحمر والأبيض من على خشبة المسرح، وتنتهى المناظرة بينهما - فهما صوتان محفوظ ذاته - بتوفيق جزئى بين أفعال الإنسان ومظامحه فى الحياة من ناحية، واتجاهه الذهني لزاء واقعة الموت من ناحية أخرى، إنها ليست بالنهاية السعيدة، ولكنها أيضا ليست بالنهاية التشاؤمية أو المرة.

عنى النقاد المصريون، كما هو طبعى، بتقديم الترجمات الإنجليزية لأعمال محفوظ وذلك من منظور الناطق العربية، الخبير بترائها وخلقيتها واستخداماتها اللغوية، فنجد مثلا فاطمة موسى محمود فى تعليق لها على ترجمة تريفولي لى جاسيك لرواية (زقاق المدق) (مجلة الأدب العربي، المجلد السابع ١٩٧٦، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا) تأخذ على المترجم عددا من الأخطاء مثل حسبانته كلمة «طابونة» (بمعنى مخبز) اسم علم لرجل، وتسميته المعلم كرشة وزوجته «مستر ومسكرشة»، هذه كلها هفوات ثانوية يمكن تلافيها - بل ينبغى تلافيها - وإن كنا نلاحظ أن الناقدة لا

تقدم أى بديل أفضل لما تنقده. إنما التناول الأعظم لمشكلات ترجمة محفوظ هو ما تجده فى مقالة لجون رودنيك، ذلك المراجع المدقق الذى كان مديرا لمطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة والذى يحدثنا فى مقالته «فن الترجمة» (مجلة كايرو تداى - يناير ١٩٨٩) عن تجربته فى مراجعة ترجمات محفوظ قبل النشر. ويوجه رودنيك النظر إلى قضية عامة هى عزوف الناشرين الإنجليز عن نشر ترجمات للرواية العربية اعتقادا منهم - وأحسبهم فى ذلك ليسوا مخطئين - أنها لن تجتد جمهورا كبيرا يعوض تكاليف الإصدار، دع عنك أن يعود على الناشرين بريح مغر أوحى معقول، ويذكر أن دار هانمان للنشر ألغت فى نهاية أغسطس ١٩٨٨ سلسلة «كتاب عرب» التى كانت قد شرعت فى إصدار مجلدات منها، وأن فيليب ستوارت مترجم (أولاد حارتنا) لم يتقاض عن ترجمته سوى مائتى جنيه مصرى، ورفض أساتذة جامعة أكسفورد - ألبير حوراثى وفرىدى بيستون - أن يسجلا ترجمته، مع دراسة نقدية، للدرجة الدكتوراه اعتقادا منهما أن الأدب العربى الكلاسيكى هو وحده الجدير بالدرس الأكاديمى، وأنه مما لا يعقل أن يبدد دارس وقته فى الكتابة عن الأدب العربى الحديث، هكذا انضاضت الإهانة إلى الأذى، ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يصدف كثير من المترجمين المحتملين عن ترجمة محفوظ، لكن هذا كله قد تغير، بطيئة الحال، بعد نوبل، وإسساك الجامعة الأمريكية فى القاهرة - بيد حازمة وتنظيم محكم - بحقوق ترجمة كل أعمال كاتبها، وكفأيتها فى طبعها وتسويقها، وقبل ذلك كله اختيارها وترجمتها ومراجعتها وتحريها بما يلائم القارئ الأجنبى.

من الكتابات الأخرى عن محفوظ مما لا يتسع المجال إلا لذكره:

- مقالة إيلورد فوكس عن محفوظ (مجلة «لندن ماجازين»، فبراير - مارس ١٩٩٠).

١٩٨٨ - نقطة تحول، كما هو طبيعي، في مسار الاهتمام النقدي بعمله. هكذا انطلق كوراس النقاد (المباراة للويس عوض في ١٩٦٤) في الصحافة الأدبية على كلا جانبي الأطلنطي يفتن بمديحه، حتى ليتساءل المرء أين كان كل ذلك مخبوءاً قبل نوبل: كتبت «نيويورك تايمز بوك ريفيو»: لقد: «اخترع نجيب محفوظ، من الناحية الفعلية، الرواية من حيث هي شكل عربي»، وكتبت «لوس أنجلوس تايمز بوك ريفيو»: «إن جائزة نوبل اعتراف بالدلالة العالمية لقصصه». وكتبت «فانيتي فير»: «إنه حكاية من الطبقة الأولى في أي لغة». وكتبت «واشنطن بوست»: «إن عمله مشرب بحب مصر وشعبها، ولكنه أيضاً أمين خال من العاطفية المفرقة بصورة كاملة». وكتبت «تورونتو جلوب»: «إن قصصه هي، في آن، بسيطة وحاذقة، جادة وقائمة على التورية الساحرة، واقعية ورمزية، محلية وعالمية». وكتبت «نيوزداي»: «محفوظ هو أهم كاتب فرد في الأدب العربي الحديث». وكتبت «بيلشرز بوكلي»: «محفوظ أستاذ في بناء مشاهد درامية وتصوير شخصيات معقدة من حيث المحق». وكتبت «نيوزيك»: «إنه دكتور مقاهي القاهرة».

قد نقول - ولا أخالفك في هذا - إن هذه الأقوال كلها، أو جلها، لا تحمل قيمة نقدية، فهي تدخل في باب الصحافة الأدبية ومراجعات الكتب الأسبوعية أو الشهرية، أو المبارات التي تصلح لأن تزين الغلاف الخلفي - وأحياناً الأمامي - على سبيل الدعاية لترجمات محفوظ. لكن لا تنس أن بعض هذه المراجعات يكتبها أساتذة جامعيون ونقاد لهم وزنهم - بل هم من أعلى طبقة - ومن ثم لا ينبغي تجاهلها، إن يكن لشيء فلأنها مؤشر إلى قراءة الترمومتر النقدي، صعوداً وانخفاضاً، في لحظة بعينها، وحين ظهرت الترجمة الإنجليزية «للثلاثية» علت أصوات الكوراس إلى عنان السماء: «إنها إنجاز متوج» (لوس أنجلوس تايمز بوك ريفيو)، «بين القصصين حكاية مروية بقدر عظيم من المودة والفكاهة والحساسية» (نيويورك تايمز بوك ريفيو)، «إن الحوار والبيوت والقصور

- مراجعة جورج كيرنز لرواية (قصر الشوق) (مجلة ضاع من اسمها، غريف ١٩٩١).

- مراجعة روجر آلن لرواية (السكرية) (مجلة ورلد لترتشار توداي، شتاء ١٩٩٤).

- مقالة لفيليب كينيدي (جامعة أكسفورد) عن تفكيك النفس في رواية نجيب محفوظ (المرآة) (مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٨٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

- مراجعة روجر آلن لرواية (الحرافيش) (مجلة ورلد لترتشار توداي - غريف ١٩٩٤).

- مراجعة آلان دافيس لرواية (ليالي ألف ليلة) (في مجلة هيدسون ريفيو، صيف ١٩٩٥).

- مراجعة جون هيود لمجموعة محفوظ التي سماها المترجم دنيس جونسون «الزمن والمكان وقصص أخرى» (مجلة ورلد لترتشار توداي شتاء ١٩٩٣).

وكما عني نقاد الإنجليزية بأعمال محفوظ ذاته عنواناً بالدراسات النقدية الصادرة عنه. فمن ذلك المقالات الآتية:

- عرض ميريام كوك لكتاب هارتمت فاهندريش (نجيب محفوظ) (بالألمانية)، وهو صادر في ميونخ عام ١٩٩١، مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٩٣).

- عرض وليم هتشينز لكتاب مني ميخائيل (دراسات في قصص محفوظ وإدريس القصيرة) - وهو صادر عن مطبعة جامعة نيويورك في ١٩٩٢ - مجلة دافيسيل إيست جورنال ربيع ١٩٩٥.

- عرض هيلاري كيلباتريك لكتاب مني موسى (روايات نجيب محفوظ الأولى: صور لمصر الحديثة) (وهو صادر عن مطبعة جامعة فلوريدا في ١٩٩٤).

كان فوز محفوظ بجائزة نوبل - وقد أُنعم نياه في القاهرة في الواحدة والنصف من عصر الثالث عشر من أكتوبر

ونهاية) و(بين القصرين). لإثبات - وهو من شعراي المفضلين - مذاق لاذع كاو يعرفه قراؤه. كلمته عن محفوظ لا تخلو من خبث طوية ونوايا سيئة - أتراها القبرة الهنيئة، مقرونة باستعملاء عنصرى موروث، إذ يلتقى بكتاب شرقي أعظم منه بهراجل ؟ - ولكنها لا تخلو أيضا من فطنة وبراعة يلاحظ مثلا أن سعيد مهران - وهو في نظره ليس شخصية بقدر ما هو حالة نفسانية مرضية - خليط وضيق من روبن هود وراسكولنيكوف، ويجد شبهها بين رواية (بداية ونهاية) ورواية توماس مان (آل هودنبروك) التي تتحدث عن اضمحلال أسرة (سبق للمناقد الراحل ناجي نجيب أن وضع كتابا عن «رواية الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ» في سلسلة «المكتبة الثقافية» ١٩٨٢)، وأسرة المرحوم كامل على تؤمن بالله وتنتظر رحمته ولكنها واقعة - فيما يبدو - تحت رحمة من سماه هاردي في ختام رواية (نس) : «رئيس الخالدين»، الإله الإغريقي الذي لا يرحم، ويتساءل لإثبات، في غيرته غير خافية: كيف تسنى لنجيب محفوظ أن يفوز بجائزة نوبل ؟ ثم يقول إن الجزء الأول من «ثلاثية» القاهرة فيه الرد على هذا السؤال - ف (بين القصرين) في رأى إثبات عمل كبير، له كشافه وروايات العصر الفيكسوري، مقنع، مستحوذ على الاهتمام، مثير للانفعال. وبني إثبات على رسم محفوظ للشخصيات النسائية - أمينة وعائشة وخديجة - كما يثنى على كمال الصغير، متطلعا إلى ما سيكون من أمرة في الجزأين التاليتين.

وكتب جون فاوولز - الروائي صاحب (مقتنى الفراشات) و(الجورس) و(صديقة الملازم الفرنسي)، وكلها قد تحولت إلى أفلام معروفة - مقدمة للترجمة الإنجليزية لرواية (ميرامار) عرض لها المترجم الراحل محمد عبدالله الشفيق في مجلة «الكتاب» في أواخر السبعينيات، يبدأ فاوولز مقدمته بذكر بعض الكتاب الذين تناولوا مدينة الإسكندرية، مسرح (ميرامار)، شكسبير في (أنطوني وكليوباترا)، وكافافي، دريل، فورستر، متطرقا من ذلك إلى الحديث عن صعوبات

والمساجد والناس الذين يعيشون بينها يبتعثون في عمل محفوظ بالحبيوة التي يبتعث بها دكتور شوارز لندن (نيوزويك) (من المفارقات أن محفوظ يزعم - ولست أصدقه - أنه لم يطق قط أن يقرأ من أى روايات دكتور أكثر من النصف)، «عمل رائع» (شيكاغو سن تايمز)، «إله غنى بالاستبصار النفساني والملاحظة الثقافية.. إنجاز جليل رحيب» (بوستون جلوب)، «الحقيقة البسيطة هي أن «بين القصرين» قصة مذهشة» (سائيل تايمز)، «إن «بين القصرين» وليمة على وجه اليقين» (شيكاغو تريبيون)، «قصر الشوق، كسابقتها، رواية كبرى من روايات الأفكار. مذهشة عند القراءة» (واشنطن بوست)، «هذا الروائي المصري، فوق كل شيء، أستاذ في فن الحكى» (سان فرانسيسكو كورنكال)، «إنها آية فنية» (پيلشر ويكلي)، ولولا أنى التزمت بالاختصار على نقاد لغتهم الأم هي الإنجليزية لأوردت على سبيل الجرائد فينالي كلمات إدوارد سعيد التي يبلغ بها هذا الكرشندو النقدي أعلى طبقاته، وهي من مقال له في «لندن ريفيو أوف بوكس»: «إله ليس أشبه بهوجو ودكتور فحسب، وإنما هو أيضا جوليوزدي، ومان، وزولا، وجول رومان» (لم أقرأ لهذا الأخير رغم أن لدى ترجمة علاها التراب لإحدى رواياته في ركن من أركان مكتبتى منذ ثلاثين سنة أو نحو ذلك، ومن ثم لا أستطيع أن أجزم بمدى صحة كلام سعيد).

أرد الآن أن أتوقف وقفة قصيرة عند ثلاثة من نقاد محفوظ: كلهم أدیب بارز بحقه الخاص، له إبداعاته الروائية أو الشعرية، إلى جانب مساهمات نقدية - ولو على شكل مراجعات قصيرة في الصحافة الأدبية - هم د. ج. إثريت، وجون فاوولز، ونادين جورديمر.

كتب إثريت مقالة عن محفوظ عنوانها: «سحب داكنة وشمس ضاحكة» (مجلة إنكواتر، سبتمبر ١٩٩٠) رجع فيها إلى روايات (اللس والكلاب) و(أفراح القبة) و(بداية

إنما محفوظ ذاته زعيلوى: رجل ذو بصيرة وتعاطف وقدرة على شفاء الأوجاع ومنح الراحة للمتعبين.

أقدم - فى الختام - ببعض ملاحظات عامة عن نقاد محفوظ الإنجليزي من شأنها - فيما آمل - أن تساعد القارئ على الوصول إلى تقدير متوازن لإنجازهم ونواحى قصورهم، ونؤمى إلى احتمالات المستقبل:

أولاً: لا نكران أن قسماً ليس بالقليل من كتابات هؤلاء النقاد ليس له قيمة كبيرة للدارس العربى المتمرس، ولا يضيف جديداً إلى معلوماته. من أمثلة ذلك تلخيص حكايات روايته - انظر مثلاً تلخيص هيلارى كيليا تريك لروايات (القاهرة الجديدة) (خان الخليلي) (زقاق المدق) (بداية ونهاية) (الثلاثية) (أولاد حارتنا) (اللس والكلاب) (السمان والخريف) (الطريق) (الشحاذ) (ثرثرة فوق النيل) (ميرامار) فى ختام كتابها (الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى) - كذلك لا يحتاج القارئ العربى إلى من يلخص له سيرة محفوظ منذ ميلاده بحى الجمالية إلى تعرضه للطعنة الفادئة؛ فهذا كله موثق ومسجل فى كتابات غالى شكرى وفؤاد دوائر وجمال الفيطنى ورجاء النقاش وغيرهم. ولا يحتاج إلى من يخبره بأن خان الخليلي وزقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكينة كلها أسماء أحياء وأماكن فى القاهرة القديمة، وإن كان القارئ الأجنبى - كما هو واضح - بحاجة إلى مثل هذه المعلومات. علينا، إذن، أن نضع فى أذهاننا (قبل أن نتشئ بالحديث عن العالمية ومجازاة المحلية، إلخ...) أن هذا الذى يكتبه نقاد الإنجليزية موجه، فى المحل الأول، لقارئ الإنجليزية الغربى عن الثقافة العربية، ومن ثم فإنه - فى ضوء التطور النقدي العربى الذى بلغ، فى مجال الدراسات المحفوظية، آماداً بعيدة على أبهى نقاد مثل: محمود أمين العالم ومحمود الربيعى وجابر عصفور وإدوار الخراط وغالى شكرى وعبدالحسن بدر وسيزا قاسم ورشيد العنانى ونيلبة إبراهيم ويحيى الخراوى ووفاء إبراهيم -

الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، خاصة وقد مرت العربية بتطورات كبيرة منذ عصر الخليل وسيبويه، واتسعت فيها الشقة بين الفصحى والعامية. ويتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية لرواية (ميرامار)، وشخصياتها متحدثاً عن زهرة رمز مصر - وهو رمز بلى وروث وشاخ لفرط تكراره فى أعمال الأدباء - وسرحان البحرى الذى يجده خليطاً من «طرطوف» و «موليير» و «يوربا هيب» دكتور، وحسنى علام - الشاب الفاسد صاحب «فريكيكو» مثلاً كان محبوب عبد الدائم صاحب «طرز» - ومن الشائق أن يجد فاولز علام أكثر شخصيات الرواية جاذبية. ثم يعرفنا بطرف من سيرة محفوظ وقراءاته فى الأدب الإنجليزي منتهياً إلى أنه «روائى ذو شأن»، «يعرف مشكلات بلده المعقدة وروحه المعقدة معرفة عميقة».

وكتبت الروائية نادين جوردهم، الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩١، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـ (أصداء السيرة الذاتية)، وهو كتاب صعب التصنيف، لاهو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو ما يقوله عنوانه: أصداء متخلقة فى نفس الكاتب من خيرات حياة كاملة، ولقطات حقيقية متخلية تلقى ضوءاً على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال. ترى جوردهم أن محفوظ مهتم بقضايا الأخلاق والعدل والزمن والدين والذاكرة والزعة الحسية والجمال والطموح والموت والحرية. وهو ينظر إلى هنا كله من خلال بؤرة دائمة التحول: كلية حيناً، فكهة ودود حيناً آخر، توقيرية حيناً ثالثاً. وتقول: إنه مهما يكن من تفسيرات للمرء لكتاب (أصداء السيرة الذاتية)، فمن المستحيل أن يقرأه الإنسان دون أن يكتسب - مع المتعة العظيمة والشمور بالعرفان - استبصاراً بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملكة النادرة التى أصبحت شبه غائبة عن العالم الحديث: ملكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التى يزخر بها عالنا. إن محفوظ يملك هذه الملكة، إذ يواجه سر الوجود.

والحبكة والشخصيات والخيوط واستخدام اللغة... إلخ. ومن المحتمل، مع تزايد المعرفة بأعمال محفوظ، واتساع نطاق قرائه، أن يخرج النقد من مرحلة الشرح والتفسير الراحنة إلى مرحلة التحليل الدقيق الذي يستخدم منهج الأكسنية والبنوية والتفكيكية وغيرها. وثمة دلائل تومى إلى أن هذا بدأ يتحقق فعلاً فى أقسام الدراسات العربية بالجامعات البريطانية والأمريكية، وفى المقالات المنشورة بالدوريات العلمية والمجلات المتخصصة.

إن الطابع الإنساني الشامل لأعمال محفوظ، واهتمامها بقضايا كبرى من طراز الحيرة الوجودية، والبحث عن معنى للحياة، والسعى وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصور باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردى والجماعى (لا أستطيع أن أصدق أن الاشتراكية قد بادت ومضى عهدها)، فضلاً عن براعته التقنية ومعرض الشخصيات الدكنية التى لا تُنسى، والتى رسمها قلمه عبر أكثر من نصف قرن من الكتابة، وتجريده المتواصل الذى استلهم أشكالاً تصفية تراثية من كتاب ألف ليلة وليلة ورحلات ابن بطوطة وغيرهما، فضلاً عن استلهامه الشكل الروائى الغربى، كلها أمور تكفل أن يندم الاهتمام النقدي بعمله فى اللغات الإنجليزية وغيرها من اللغات، وأن تكون نوبل بداية - لا نهاية - لصناعة نقدية ثقيلة، كما وكيفاً على السواء، تزيدنا معرفة بعمله وفهماً له واستمتاعاً به.

لا بد أن يبدو أولياً، تبسيطياً، ذا فائدة تعليمية فى المجلد الأول.

ثانياً - إزاء تكرار التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمال محفوظ، نجدنا بحاجة إلى نقد للعناصر الشكلية فيها، من منظور جمالي، على نحو ما فعل محمود الربيعى فى كتابه الرابع (قراءة الرواية: نماذج من تجيب محفوظ) - دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤. وقد كان الربيعى بهذا الكتاب - كما لاحظ جابر عصفور - أقرب إلى مدونة النقد الأنجلو - أمريكى الجديد، بإلحاحها على ضرورة القراءة الوثيقة للنص من رشاد رشدى وكل تلاميذه.

ثالثاً - لا تخلو كتابات د. ج. إترات وحليم رود (صاحب كتاب «مصر تجيب محفوظ: خيوط وجودية فى كتاباته» الناشر: مطبعة جرينوود، وستبورت ١٩٩٠) من غييزات، لأسباب مختلفة، ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر، وموقف الإسلام من المرأة، وما إلى ذلك، وقد أشارت الباحثة ماجى نصيف، فى رسالتها للدكتوراه، إلى هذا.

رابعاً وأخيراً - أغلب الكتابات التى أشرت إليها تدور، وهو أمر مفهوم، فى فلك التقديم والتعريف، حيث إنها موجهة لقارئ يسمع بـ«محفوظ» - فى الغالب - للمرة الأولى، وتستخدم تقنيات النقد الروائى التقليدية من حديث عن البناء

استلاب القارئ وتحريره:

«حضرة المحترم، نجيب محفوظ من منظور القارئ...»

مجدى أحمد توفيق*

القارئ وتاريخ النقد:

أقبل النقد الأدبي العربي، في السنوات الأخيرة، إقبالاً شديداً، على نظريات القراءة، وصارت كلمة «القراءة» عنواناً على أكثر ما يكتب عن نصوص الأدب، مفتقداً الأمر، في كثير من الأحيان، إلى ضوابط معلومة يفرق بها الناس بين تناول الذى يصح أن يسمى «قراءة»، والتناولات التى يجب أن تسمى نقداً، أو دراسة، أو تحليلاً، أو تأويلاً، أو ماشابه من أسماء. وأنفق بعض الباحثين جهودهم فى تنظيم الحقل المعرفى الجديد فى لفتنا، واستمناوا على هذه الغاية بترجمة نصوص غربية تؤصل نظريات التلقى وتعرضها، مثلما صنع عز الدين إسماعيل مترجماً لكتاب روبرت هولب Robert Holub (نظرية التلقى)^(١)، ومثلما صنع صلاح رزق مترجماً لكتاب روجر ب. هينكل (قراءة الرواية: مدخل إلى

* كلية التربية بالقيوم، جامعة القاهرة.

تقنيات التفسير)^(٢)، فى حين اتجه حامد أبو أحمد إلى عرض خلاصة نظرية لنظريات التلقى فى كتابه (الخطاب والقارئ)^(٣). ودلت هذه الجهود على حاجة مفهوم القارئ إلى التوفر عليه لدراسته من جهات متنوعة متكاملة، منها الجهة التاريخية التى تهتم ببيان نشأته، والأصول التى أدت إليه، وتطوره، والصور التى انتهت إليها، ومتابعة ما يستجد فى شأنه متابعة يقطعة دؤوباً. ويقتضى هذا السبيل، كذلك، الالتفات إلى تاريخ نظريات الأدب والنقد، وإعادة تأمل هذا التاريخ على نحو جديد، يصدر عن منظور جديد، يرى إلى تاريخ النقد من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر طبيعة الأدب، ولا من وجهة نظر الأديب. ولعل الورقة الحالية تمثل واحدة من المحاولات لإعادة تأمل تاريخ النقد الأدبى من وجهة نظر القارئ الذى طالما كان مهمشاً، يمانى إقصاء قاسياً إلى منافي الإهمال، ليكون خطاب القارئ، بلغة فوكو، خطاباً مقموراً مبدداً. واللحظة الحالية مناسبة لكى ننقله من

الهامش إلى المتن، ومن المتن إلى الوطن، ومن خارج المشهد إلى بؤرة العدة.

ولست الجهة التاريخية، وحدها، الجهة الجدية بالمضى في سبيلها؛ فثمة جهة أخرى مكتملة، تحليلية غايتها تأمل مفهوم القارئ، وتبين مكوناته، وتحليل بنيتة، أو تفكيك معطياته، وملاحظة علاقاته. وفي هذا الصدد تهتم نظريات التلقي اهتماماً شديداً بدراسة مفهومين متداخلين، التفرقة بينهما شديدة الأهمية، قوة الأثر، في تأسيس مفهوم واضح للقراءة؛ هذان المفهومان هما التلقي والفاعلية. واحتوت نظريات القراءة على صيحات كثيرة مسموعة تطلب بالقارئ النشاط الفاعل، وتسمى إلى أن تدفع به إلى صدارة الاهتمام، وتندد بالقارئ السلبي الخمول، الذي نلقنه الذوق تلقيناً، فتجاوز التلقين قاعات التعليم التقليدي غير المتطور إلى لغة النقد الذي يختار أصحابه فرض وصاية على القارئ، كأنهم قسّر بالضرورة لايقوون على المضى وحدهم في طريق الخبرة بالنص. وبشأن التمييز بين المفهومين يقول هولب:

وواقع أن الاختلاف بين التلقي Rezeption، والفاعلية Wirkung، (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المضلات إلحاحاً؛ فكلهما يتعلق بما يحدثه العمل في شخص ما من أثر، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مريض كل الرضا بحال من الأحوال^(٤٤).

ومهما يكن من أمر، فإن خلاصة الخلاف هو أن نظريات القراءة قد أنشئت لمقاومة فكرة القارئ السلبي الخاضع للتلقين، الذي جعل مشاعره وأفكاره نهياً للأفعال مؤثرة فيه، فكانت فكرة الفاعلية، أو النشاط، المقابل الإيجابي للتصور السلبي القديم.

ولكن مفهوم الفاعلية وحده غير كافٍ لإجراء التحول المنشود في تصورات لعملية القراءة. الفاعلية تشير عادةً، إلى

نشاط يؤديه القارئ، يمثل دوراً يقوم به في لعبة مسرحية كبيرة، تضم الكاتب، والنص، والقارئ، ووسائط أخرى مؤثرة، والقارئ الفاعل مقيد بما تفرضه عليه الأطراف الأخرى، وفاعليته لاتعني أنه ينشئ اللعبة كلها. إن كلمة «الفاعلية» أقل طموحاً من كلمة أخرى نريد أن نجعلها جوهر نظرتنا إلى القراءة، هي كلمة «الحرية»

القراءة حرية يمارسها القارئ:

وقد يبدو أن السبيلين اللذين أشرنا إليهما؛ الدراسة التاريخية والدراسة التحليلية، منفصلان، لكنهما في الحقيقة، يلتقيان من قريب، ومن الميسور دمجهما معاً حين تنشأ غاية ما تستوجب هذا الالتقاء. هما، ههنا، يلتقيان في غاية واحدة، هي استكشاف مفهوم القراءة، بوصفها حرية، في تاريخ النقد الأدبي.

وليكن هذا الاستكشاف دعوة صريحة إلى تصحيح طريقتنا في عرض تاريخ النقد والنظريات الأدبية، وتحويله من تاريخ لخطاب الأديب، أو لخطاب الأدب، إلى تاريخ لخطاب القارئ، في الخطوة الأولى، تمهيداً لامتلاك النظرة التاريخية الأوسع، التي تضم، في أعطالها، أطراف دائرة الخطاب الأدبي، من جهاتها كلها: الأديب، الأدب، القارئ، السياق، قنوات الاتصال، الرسائل. ومن الواضح أن كثيراً من هذه الجهات - على الجهتين الأوليين - لم تنل الحظ الكافي من عنايتنا عندما نقرأ تاريخ النقد ونصوصه.

العرض التقليدي لتاريخ النقد:

لن يكون العرض المنشود، الذي يتوخى البحث عن وضعية القارئ، والنظر في مدى الحرية المتاحة له، واضح الضرورة، ملموس الأهمية، في معزل عن أسئلة تضرب للعرض التقليدي، وتوضح نفاذه ونفوذه. ولا حاجة بنا إلى إسهاب مطول في هذا الشأن؛ ففي التمثيل نكتفي بما يسد الحاجة، ويؤدي الغاية. يكفي أن نضرب مثلاً.

المثال الأول تجده في فقرة عارضة نفع عليها عند تزقنا توددروف:

القارئ. والشعرية في التاريخ الذي يرسمه تودوروف في إيجاز، محصورة في مثلث ذي أضلاع ثلاثة: الكلاسيكية، الرومانتيكية، الحديثة المعاصرة. ويوزع تودوروف أحكامه على أضلاع المثلث؛ فالكلاسيكية نزعة شمولية ساذجة، والرومانتيكية نزعة فردية متطرفة، والمعرفة الحديثة معرفة مضحة وصفية بالاختلافات، محرومة من أحكام القيمة، على افتراض أن الخلط من حكم القيمة ليس، في ذاته، حكماً للقيمة، بمعنى من المعاني. وفي الوقت نفسه، يرى تودوروف أن المعرفة المعاصرة، مهما تكن نقية للمعرفة القديمة، كلاسيكية ورومانتيكية، فإنها تجد أصولها في المعرفة القديمة، أصولاً تتحول عنها، وتتطور منها. لهذا أعلن تودوروف بداية أن عصرنا عصر الامتناد. على نحو ما، يقيم تودوروف جدلاً بين أضلاع المثلث التي تتماثل من زواياها، وتتقابل في أوضاعها، فتتواصل النظريات وتتناقض معاً، في أن يبطل خطاب القارئ، في هذا الإطار، مزاجاً، مسكوناً عنه، إلى حد بعيد.

المثال الثاني يجده في كتاب ومسات، وكليثيث بروكس: «النقد الأدبي، تاريخ موجز» وهو مائتة في هذا النص الطويل:

«المبدأ الأول الذي يجب أن نلح عليه هو الاستمرارية والوضوح في تاريخ الجدل الأدبي. فلا فلاطون أثر على كروتش وفرويد، والعكس صحيح. أو هؤلاء المنظرون الثلاثة كلهم مرتبطون بحقيقة عامة، ومن ثم يرتبط كل منهم بالآخر من خلال الوسيط الذي توافق هذه الحقيقة شروطه، أو تخالفها. فالمشكلات الأدبية لانتفاً مجرد أن التاريخ قد أحدثها، ولكن لأن الأدب شيء من هذا النوع الذي يقدم مثل هذه العلاقة بالخبرة الإنسانية الأخرى حقاً، تختلف اللغات والثقافات، والأزمنة والأمكنة، اختلافاً كبيراً. وعادة يجتهد مؤرخ الأدب في أن يعالج شكاً معيناً في الدقة التي يقف بها أسرار وثائقه. ولكنه، من ثم، مضطر إلى كشح من الشك في خطر مضاد يهدده بأن يكون شكاً محضاً مسرفاً في شكه. وهناك تقنيات للحرص والحياد تجعل

ولقد وجد خطاب الشعرية، على الأقل، منذ أرسطو؛ ومهما يكن الأمر، فليست صدفة أن عصرنا عصر الامتناد. من ثمّ لقيت هذه الحقيقة شرحاً في مصطلحات التحليل التاريخي. فالعالم الكلاسيكي الذي اتخذ اسمه من نظرية ذات معيار منفرد، لم يقدم مهاداً كافياً لتطوير مريح لنظرية الخطابات. كذلك تفعل النظرية الرومانتيكية التي تعلى من الفردية، والخاص، بوصفه قيمة عليا، وترفض أن تسمح بوجود أشكال متعالية (مع التبسيط الشديد). وتتضمن الشعرية معرفة بالاختلافات خلواً من أية أحكام للقيمة؛ وتتطلب في الوقت نفسه، تقديراً لعدم قابلية الخاص للتحليل والاختزال. أليس هاتان، بالدقة، الخاصيتين المميزتين للعالم العقلي لحاضرنا، الرفض للنزعة الشمولية الساذجة، والنزعة الفردية المتطرفة، كلتيهما، على أمل أن تؤذن بطريقة للتفكير نموذجية؟^(٥)

كان تودوروف يقدم لكتاب حرره، جمع فيه مقالات ممتازة، في أغلبها، من النقد الفرنسي المعاصر، واتخذ تودوروف محوراً عاماً لهذه المقالات، رأى أنه المحور الذي يمثل النقد المعاصر لبان إعداد الكتاب. هذا المحور هو ما تصدر: «خطاب الشعرية». وكان تودوروف يستخدم كلمة الشعر مرادفةً لنظرية الأدب بوجه عام، مميّزاً بين هذا الاستخدام واستخدامين آخرين يشتركان معه، الأول هو نظرية الشعر في مقابل «نظرية الشر» والآخر هو «نظام الأدوات للميزة لعمل ما لكتاب ما، مثلما يرد حين تقول: شعرية هوجو Hugo، على سبيل المثال»^(٦). ويعد هذا الاستخدام اختيار المصطلح الشعرية علامة مضافة إلى قوله «مصطلحات التحليل التاريخي»، بياناً لما نراه في الفقرة من مثال على العرض التاريخي التقليدي لتاريخ النقد، في صورة حذية من صور هذا العرض. هو عند تودوروف تاريخاً لخطاب الشعرية الذي يشغله طبيعة الأدب، للتحقق أو المثالية، ولا يستوعب في إطار اهتماماته خطاب القارئ. تودوروف يحصر خطاب الشعرية من قوامه، عبر التاريخ، ولكنه لا يحصر خطاب

المؤرخ أحياناً في موقف الطالب الذى يواجه صعوبات امتحان في قراءة اللاتينية، أو الألمانية، قائماً بأن يضع ترجمة ليس لها معنى. هو يكتب كأنه غير مقتنع بأن اللغة الأجنبية تصنع معنى. وتعد نظرتنا عن كيف نكتب تاريخاً للأفكار الأدبية تقيضاً خالصاً لهذا. التاريخ مشروط بأن يكون تفسيراً، بل جزئياً، ترجمة. إنه سيقيم جزئياً، على تخمينات معقولة. وأقل ما يمكن عمله أن يؤدي معنى.

ويتصل هذا، من قريب، بشأنى مبادئنا الرئيسة عن المنهج، تحديداً، بأن تاريخاً للأفكار الأدبية لا يستطيع أن يتجنب أن يكون مكتوباً من وجهة نظر. ويدور لنا أنه لن يكون هناك حقاً تاريخ للأفكار الأدبية على الإطلاق، بخطة شديدة الحياء، ولا أى تاريخ مباشر للأدب من الجهة نفسها. على الأقل لن يكون هناك تاريخ تتحد أجزاؤه معاً. ونحن نأمل، ونعتقد، أن ينمى هذا الكتاب، ويشرح، ويؤسس وجهة نظر دقيقة محددة. إنه تاريخ من نوع معين من التفكير عن القيم Values، لذا لا يمكن أن يكتب بنزعة نسبية، أو اختلافية، أو عشوائية. إنه يتضمن كثيراً من التقدير واللوم، صراحةً وضمناً. (٧)

النقاد، ومسات وبروكس يشتركان مع تودوروف في إدراك التواصل بين نظريات النقد وعصوره، تاريخياً ولكن تودوروف أميل إلى مؤازرة الجانب الجدلي الذى تمارس فيه النظريات قطاعاتها، وينفض بعضها بعضاً، يريد من ذلك أن يتنصر لمعرفة حديثة يراها أكثر تطوراً، في حين يميل النقاد إلى دعم جانب التواصل، وإلى إعلائه إلى حد يتدرج فيه التاريخ كله تحت ما يسميه باسم الحقيقة العامة. ولكن النقادين يمودان فيجعلان منهجهما تقيضاً، لا لنظرية نقدية سابقة عليهما، أو سابقة على النظرية المسماة بالنقد الجديد، أو الشكلية الأمريكية، ولكنهما يجعلانه تقيضاً للمنهج العام المتمدن في تاريخ النقد، بوصفه - المنهج العام - منهجاً قائماً على الحياء، والدقة، والموضوعية، وهو، من ثم، منهج عاجز عن إدراك الحقيقة العامة، والانحياز لها، لما في هذا الانحياز

من خروج المؤرخ عن الحياء، وتورطه في الصراع النقدي، بوجهة نظر خاصة للحقيقة العامة. وسرعان ما يأتى المبدأ الثانى من مبادئ المنهج ليشرح هذه الحقيقة العامة شرحاً قليلاً، قصير مرتبط بفكرة القيم. وفي ضوءه يتميز منهجنا: المنهج العام المحايد الذى يخلو من قيمة مطلقة، فيقدم تاريخاً بلا معنى، كأنه عمل طالب يقرأ لغة أجنبية فلا يفهمها، فيضع ترجمة لاتحرى معنى واضحاً، تكاد تزعم أن اللغات الأجنبية تتمتع بلا معنى. ويعد البحث عن المعنى جوهر المنهج الآخر المختار عند الناقدين. هو معنى مختلف عما يراد بالرسالة، أو الخلاصة التى يسمي الكاتب إلى بشا، ويجعلها غرضه وكداه، بل المعنى يتمثل فى القيمة، أو فى الحقيقة العامة.

إن تودوروف يرفع النظر إلى حقيقة عامة تتعلق بطبيعة الأدب بوصفه تكويناً لغوياً يسميها الشعرية. أما ومسات وبروكس فيرفعان النظر إلى حقيقة أهم متصلة بالوجود الإنسانى، يسميها القيم. ولكن فى الحالتين يستوى الأمر من وجهة النظر التى نمنى بها، فالقارئ غالبة احتياجه عن هذين النهجين فى معالجة تاريخ النظريات الأدبية. فإذا كان القارئ منفيًا عن هذه المجالات الحديثة للنظرية النقدية، فإن السؤال عن القارئ يكتسب أهمية مضاعفة، وتصير ضرورية أكبر، والحاجة إليه أشد.

القارئ الصلصال:

أغار كتاب (الجمهورية) لأفلاطون الناس طويلاً، ولا يزال يشرحهم كلما أتوا على ذكر الشعر، ورغبوا فى الدفاع عنه. وما هو ذا فى محاورته ذاتمة الصوت، عظيمة التأثير، يقول:

وعلياً أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استمعنا تلك الأقوال (= الأشعار) وما شكلها، لا لأنها تنفقر إلى الجمال الشعرى، أو لأنها لا تلقى من الناس أذاناً صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت أيضاً فى الطابع الشعرى، قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحبوا أحراراً، يخشون الأسر أكثر مما يهابون الموت (٨)

«كاذبون حتماً، لأنهم يعيشون بين الأشباح، في مرتبة ثالثة من الحقيقة»^(١١). وفي مقابل الشعراء يضع أفلاطون الفلاسفة؛ «وأنت تستطيع أن تقول إن الفلاسفة يفترض فيهم أنهم ناضجون، يمثلون رجولة، أرسطقراطيون، مقبولون بوصفهم مواطنين»^(١٢). أما القراء للشعر، والفلاسفة، وللنصوص جميعاً، فهم أتباع يقتادهم الكتاب في كل سبيل، لذا هم لا صوت لهم. القارئ، في هذا السياق، صليصال يصنع منه الكاتب التمثال الذي يريده.

وأرسطو كأفلاطون لا يكد يكتشف إلى القراء إلا بوصفهم متلقين. هو يعرف التراجيديا تعريفه الشهير فيقول:

والتراجيديا - إذن - هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة متممة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين. وأعني هنا بـ «اللغة المتممة» اللغة التي بها وزن، وإيقاع، وغناء...^(١٣)

فالقراء مقصرون عن النظر، نلحم هذا بصعوبة في كلمة من مثل «لغة متممة»، أو في مفهوم التطهير وسرعان ما بطمس أرسطو الإشارة فيفسر «اللغة المتممة» على نحو مجردا من حضور القارئ. صحيح أن اللثة تظل شعوراً لا سبيل إليه في غيبة القارئ غيبة تامة، لكن أرسطو حرص على أن يتجاهل القارئ. وتظل الصيغة الصرفية لكلمة «متممة» موحية بأن القارئ لا يملك لإزاء اللغة المشفوعة بأنواع التزيين الفني من وزن، وإيقاع، وغناء، سوى شعور محدد، لا مهرب منه، هو المتعة. هي أشبه ما تكون بمتعة إجبارية. وفي مفهوم التطهير Catharsis، بشعوره المشهورين: الشفقة والخوف، نستحضر، من بعد، القارئ نفسه الذي لا يمحى له من الخضوع لبرنامج عاطفي محدد: متعة، شفقة، خوف. ولعل كلمة «تثير» التي استخدمها إبراهيم حمادة، واستخدم بايوتير في موضعها Arousing، شديدة الإيحاء على التبعية العاطفية لهذا القارئ. إنه القارئ الصليصال نفسه. ولربما

أفلاطون مدرك هنا وجود المتلقين بوصفهم أناس يصفون إلى الشعر. ويبدو أنه يعلق، إلى حد كبير، هذا الإصغاء على جمال الشعر؛ فأذن الناس المصنعة مذكورة أولاً في أعقاب ذكره الجمال الشعري، وأسماع الأطفال والرجال مذكورة ثانية في أعقاب ذكره ما أسماه بالطابع الشعري الذي تصوره يزيد وينقص، يزداد فيه الشعراء إقبالاً، أو يقفون عند حد بسيط، على نحو ما يتبع الناس جمال الشعر بالقدر الذي يريده الشعراء، ويتحرون تحقيقه بما يزينون به أقوالهم من جمال. المتلقون في هذا النص أشبه ما يكونون بهم عند العتاي الذي مثل - فيما يروي الجاحظ:

ما البلاغة؟ قال: كل من أنهلك حاجته من غير إعادة، ولا حبة، ولا استعانة، فهو بليغ. فإذا أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويسوق كل خطيب، بإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق^(١٤).

ومصطلح البلاغة، من بعض الوجوه، مهياً لخدمة هذا التصور للقراء بوصفهم سلبين، متلقين، يستطيع البليغ أن ينشئ في أذهانهم الصور التي يريده، وأن ينشئ في نفوسهم الإرادات التي يرغب فيها. البلاغة فتنة للناس؛ لذا افتتح الجاحظ كتابه بهذا الدعاء: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل»^(١٥). وأفلاطون، قبل العتاي والجاحظ، كان يرى الناس تبعاً للشعراء، وكان يرى الشعراء مصورين، بالضرورة، للشعر، في بعض شعرهم وقصصهم؛ فهم، من ثم، يصوغون وجدان الناس شراً وفساداً. قد يكونون خدماً للآلهة في بعض قولهم، وهم حينئذ مقبولون، لكنهم سيظلون غير مقدمين؛ لأن قولهم فيه من الشر ما يفسد الناس. والباحثون يتداولون تفسير موقف أفلاطون برده إلى نظريته في المثل؛ فالشعراء محاكون للطبيعة، والطبيعة محاكاة للمثل التي خلقها الآلهة بأذهانهم؛ فهم يعيدون من الحقيقة، يعيدون من المثل، مخمورون بالصورة المنعكسة عن المثل، أو هم مخمورون بالأطباغ. إذا استعزنا من ريدنا فكرته التي أقام عليها كتاب «أطيفاف ماركس». بعبارة ثانية: الشعراء، عند أفلاطون:

المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام،
وبلوغ الثقة فيه غاية التمام.....^(١٦)

عبدالقاهر الجرجاني أكثر تطوراً، من المنظور الحالي،
لأنه أكثر استحضاراً للقارئ، ولأنه مسلح بمنظومة نفسية
يحلل بها آليات القراءة. القارئ عند الجرجاني لا يكتفى فيه
بكلمة للتمعة الأرسطية، أو بكلمة الأئس التي اعتارها
الجرجاني ههنا، ولكنه جهاز نفسى من نوعين من الملكات:
نوع فطرى متصل بالطبع، والاضطرار، والحواس، ونوع
مكتسب متصل بالعقل، والفكر والنظر. والنوع الأول أقوى
علماً، وأوثق معرفة، وقيمة التمثيل أنه يؤسس معارف من
النوع الثانى على معارف من النوع الأول فتحس النفس
القارئة الأئس بهذا الخفى الذى صار جلياً، وبهذا المكتنى
الذى صار صريحاً، وبهذا الشارد الذى صار فى متناول
الحواس، هذا التحليل النفسى المعمق يظل مؤسساً على فكرة
القارئ الصلصال، بل هو قارئ يستمد سعادته من
صلصاليته؛ فهو أكثر أنساً كلما كانت معارفه أدنى إلى
حواس مركوزة فى طبعه، فهذه المعارف الحسية العلم فيها
«بفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة
والاستحكام». على نحو ما يساعد الجرجاني القارئ على أن
يكون أكثر صلصالية. لذا يجعل السؤال الذى يضعه على
رأس تأملاته سؤال «التأثير»؛ هى كلمة لاتبعد كثيراً من
«بشير» اللاتفة للنظر عند أرسطو.

والأمر عند هوراس مشابه:

ليس يكاف أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغى أن
يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاعت.
من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن
بكاء الباكين يحز فيهم. فياتيليفوس أو بيلوبوس، إن
أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك
عضة الأثم أولاً، وعندئذ فقط تخزننى مصائبك. إذا
كان الدور الذى ستؤديه لابناسبك فلسوف أضحك أو
أنشأوب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة،
والوجه الغضب تلازمه الألفاظ الحنيفة، والنكات
تلازم الوجه المتهلل، وبدر الحكمة تمشى مع الوجه

نرتاح لأن أرسطو، فى هذا الموضوع، لم يعقب على التطهير
بعبارة تماثل تعقيبه على «اللفة الممتعة فى نفى القارئ»،
واستحضار النص، أدواته، وخصائصه، وبنائه، ولكننا لانعلم
فى الكتاب نفسه موضعاً يؤدى الوظيفة التعقيبية عنها؛ إنه
الموضع الذى يذكر فيه ما سماه باسم الباتوس، «وهو مشهد
الماناة المستشفقة، أى الباعثة على الشفقة»^(١٧)، فحول
الشعور إلى اسم لنوع من أنواع المشاهد فى النص. أرسطو،
على نحو ظاهر، يركز النظر على النص، يشتر تحديقاً، ويعد
صاحب الفاعلية الوحيدة. لذا منحه ومسات وبروكس، فى
تاريخهما المذكور للنقد الأدبى، فصلاً تحت عنوان «الشعر
بوصفه بنية Poetry as Structure»^(١٨)، تحقيقاً للقول إن
أرسطو يشغله النص حتى يفقد القارئ الصلصالي كل
الحضور.

ولعل عبدالقاهر الجرجاني - الذى يحظى بتقدير كبير
من المعاصرين المحدثين - قد جرى فى مجرى أرسطو، من
جهة حرصه كأرسطو على الركون إلى النص، وبلاغته
وبنيته، ولكنه امتاز عنه بهذا الاستحضار القوى للقارئ
استحضاراً أقام لغة الجرجاني على أفعال طلبية للمخاطب
المذكر، ولكنه يظل القارئ الصلصال كذلك. يتحدث
الجرجاني عن باب من أبواب البلاغة هو التمثيل فيقول:

فهذه جملة من القول تخبر عن صيغ التمثيل وتخبر
عن حال المعنى معه، فأما القول فى العلة والسبب: لم
كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيان جهته ومآله، وما الذى
أوجبه واقتضاه، فغيرها. وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له
أسباباً وعللاً، كل منها يقتضى أن يفهم المعنى
بالتمثيل وبنيته، ويشرف ويكمل، فأول ذلك وأظهر أن
أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى
جلي، وتأييها بصريح بعد مكنى، وأن تردا فى الشئ
تعلما لياه إلى شئ آخر هى بشأنه أعلم، وثقتها به فى
المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى
الإحساس؛ وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار
والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو
المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل

قدرته على الابتكار فصار قادراً على أن يجعل الأشياء أفضل مما كانت عليه في الطبيعة، أو يجعلها جديدة ككل الجدة^(١٨) ثم هو يفوق المورخ تغذية للعقل بالمعرفة، ويحول التاريخ إلى غير، أو إلى شيء جيد الصنع، فيستحق الشاعر أن نكلكه بتاج ملكي لأنه فاق المورخ، والفيلسوف مما^(١٩). وفيليب سيدني، في هذا كله، يواصل المناقشات القديمة عن فعالية الشاعر بمعزل عن فعالية القارئ الذي يقرأ قصيدته. وفي ضوء هذه الطرق القديمة للتفكير، على القارئ أن يستسلم للشاعر، وأن يحقد في الطبيعة مبهوراً بقدرة الشاعر على إعادة خلقها.

ويكتسب القارئ شيئاً من الحيوية عند الرومانتيكيين، لأنه مطالب بأن يتلقى الشعر بحيوية، وحساسية، وإخلاص. ولكنه يظل الصلصال الذي تشكله أصابع المثال، أو كلمات الشاعر. فعند شلي في دفاعه الشهير عن الشعر، «الشعر، بمعناه العام، قد يعرف بوصفه «تعبيراً عن الخيال»، والشعر يعود إلى أصل الإنسان، والإنسان أداة تحككها التأثيرات الخارجية والداخلية...»^(٢٠). فقبل أن تسمع كلمة الخيال بتأمل القارئ خيالاً حراً فعلاً، يسرع شلي فيجعل الإنسان نهياً لفكرة التأثير، وفي موضع ثالث، سيحول الخيال إلى ملكة Faculty^(٢١)، ليصير الخيال جزءاً من هذه الآلة التي تحركها المؤثرات. لاشك أن الأمر صار أعمق، وأكثر روحانية، حين امتد إلى أصل الإنسان، ونفذ في صميم مشاعره، وحلق معه في سماء من الحب الذي هو «سر الأخلاق العظيم» وهو «أن نخرج من طبيعتنا ونوحد أنفسنا بالجميل حيث يوجد في الفكر، أو الفعل، أو في إنسان، لافي أنفسنا»^(٢٢). ومع هذا التحليل كله يظل القارئ السلي مائلاً أن:

الشعر مصحوب بالمتعة Pleasure: فالأرواح كلها التي يقع عليها الشعر تفتح نفسها لتتلقى Receive الحكمة التي تمتزج بفرحه delight. (٢٣).

وليس أدل على نوع القارئ الذي يستطيع خطاب شلي من فعل «يتلقى Receive» الذي استخدمه. وشلي يضيف إليه إيماءة إلى حركة الروح وهي تتفتح، أو هي تفتح

الوقوف. فالطبيعة من المبدأ قد صاغت أرواحنا بحيث نهتز للمؤثرات الخارجية. تفرحنا أو توقظ فينا شعور الغضب أو تعذبنا وتحتينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان، ثم تفصح لنا، واللسان في هذا ترجمانها، عن مشاعر القلب. فإذا كانت لغة التكلم غير مطابقة لحالتها فإن روما بأسرها، وراكبيها ورجليها، ستجتمع للسخرية منه^(٢٤).

لم يستخدم هوراس نسقاً من المفاهيم النفسية المكتملة، ولكنه حافظ على مفهوم واحد رئيس، هو تصور الأمر مردوداً إلى صياغة الطبيعة للروح والنفس؛ فالأساس الطبيعي للتصور النفسي الذي تجده عند الجرجاني، موجود من قبل عند هوراس، ومن قبلهما عند أفلاطون وأرسطو، على أنحاء مختلفة. وهوراس يصوغ الفكرة في ضوء تصور الصديق الذي يعني أن الإنسان إذا أحس شعوراً، وعبر عنه تعبيراً جليلاً، فليسوف ينتقل الشعور إلى المتلقي. لذا استخدم هوراس فكرة مطابقة اللغة للحالة التي نعرفها جوهرية في البلاغة، حتى تعرفت البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وفي ضوء هذا التصور النظري كله تقمص هوراس حالة القارئ، فخطب الشاعر، وأوضح له السبيل لكي يسيطر الشاعر عليه. القارئ في نص هوراس، ليس خاضعاً فحسب للشاعر، ولكنه يجتهد في ترسيخ هذا الخضوع، ويساعد المبدع على تحقيقه وإدامته، فينقل له أسرار استمراره. وهو يسمى حالة الخضوع هذه باسم «السحر»: «فتجذب (القصائد) شعور السامع أينما شاءت»، على ما في هذه الحالة من تبعية تامة معشوقة خالية من الفعالية للقارئ. ويضرب من التعميم صارت طبيعة الأرواح أنها «تهتز للمؤثرات الخارجية». إنه القارئ الصلصال المنظم نفسياً على شعورين: الحزين الجميل يثيره الشاعر الصادق البار، والضحك، أو التثاؤب، يثيره الشاعر الضعيف. القارئ ردود أفعال فحسب. وهو ردود أفعال محدودة محددة.

والأمر لا يختلف عند فيليب سيدني في دفاعه عن الشعر (An Apology for Poetry). الشاعر عنده مضى مع الطبيعة يد في يده، وإن يكن، في الموضوع نفسه، قد رفعت

لكي نجعل من شيء ما واقعةً فنيةً، يجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك، فمن الضروري، قبل كل شيء «تخريبك ذلك الشيء»..... إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاته Associations العادية، كما يجب تقلبيه ظهراً لصدور، مثلما تقلب حطباً على النار..... إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافقات من أساكنها، والفنان هو المعرض على تمرد الأشياء. فالأشياء لدى الشعراء، تنفض خالصة أسماؤها القديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات، فهو يدعو النار، مثلاً، زردة حمراء، أو يطبق نمطاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل بودلير، بأن الجثة كانت قدماها في الفضاء مثل امرأة شبيقة هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلاليًا، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة. والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد. إزالة اللافقة: تلك هي إحدى وسائل جعل الشيء مدركاً محسوساً، أي تحويله إلى عنصر في عمل فني. (٢٦)

يستخدم شلوفسكي في هذه الفقرة مفهوماً من المفاهيم الرئيسية في خطاب المدرسة الشكلية الروسية النقدية، ذلك هو مفهوم التفريب (بالروسية Ostranenie) (٢٧). وخلاصة المفهوم أن الفن لا يقدم الأشياء على ما هي عليه في الحياة، ولكنه ينقلها إلى سياقها، فتصير أشياء جديدة، مخلفة عن أصولها الحية. وعلى نحو ما، تنطوي الفكرة على مشابهة لفكرة وردزورث عن الانفعال القوي الذي بهذا، ثم يستمد بالتأمل ليصير انفعالاً مختلفاً صالحاً للقصيد. ولكن وردزورث يرى أن الفن، على هذا النحو، «تعبير عن الحياة، وهي كلمة مختلفة عن «الحاكة» التي طالما ذكرها الكلاسيكيون، اختلافاً يظل معه الفن في رحاب الحياة. أما الشكلية الروسية فتريد أن يصبح سياق الفن مختلفاً عن سياق

أبواب الذات إلى أقصاها، ليكتحل التلقي، فتتولد المتعة، والفرحة بالحكمة. وحيوية القارئ الرومانتيكي تكمن في أنه مطالب بهذا التفتح، وبأن يجتهد فيه إلى أقصى مدى مستطاع.

ولا يختلف وردزورث في مقدمته الشهيرة لديوانه الأول، بخاصة مقدمة الطبعة الثانية، عن شلي؛ فهو يدبر كل شيء حول الشاعر، ويضع تصوراً نظرياً عن الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً من المشاعر القوية، يجد أصله في مشاعر استعاضها الشاعر في هدوء، وطق يتأملها، حتى يتبدد الهدوء تدريجياً، بنوع من رد الفعل، ويتكون شعور جديد، ليكون موضوعاً للتأمل، فيتكون تدريجياً، ويصير له وجود حقيقي في الذهن، فيبدأ، في هذه الحالة تكون تدريجياً للقصيد (٢٨) وعلى الرغم من هذه المراحل التي تؤذن بخلاص الشاعر من رد الفعل القوي الذي يواجه به مؤثر خارجي مباشر، تفسيراً لعبز الشعراء عن قول الشعر في لحظات الأزمة، فإن الشاعر، آخر الأمر، يستعيد في هدوء، في وقت آخر، للمشاعر الأول، ويتأملها، لتصير مشاعر أخرى، جمالية، قابلة للصوغ الشعري. وفي النهاية يظل الشعر رد فعل للمؤثر الأول، لكنه متأخر، ومتغير، ومن الطبيعي، مادامت نظرية الإبداع – والمبدع مركز خطاب وردزورث كله – تنطوي على فكرة رد الفعل، أن تكون نظرية القراءة بالمثل قائمة على فكرة رد الفعل. ولذا ليس غريباً أن نقراً:

مهما تكن الانفعالات التي يوصلها الشاعر لقارئه، فإن هذه الانفعالات، إذا كان عقل القارئ سليماً وقوياً، ستكون دوماً مصحوبة بتوازن فائق للمتعة Pleasure (٢٩)

نشعر على الفور بالقارئ المطالب بأقصى قوة ليتلقى عن الشاعر وجهه، فيشكل له الشاعر عواطفه، وحياته الروحية كلها.

القارئ المتغرب:

كان ف. شلوفسكي يشرح مصطلح «التوازي»، في دراسة لبناء القصة القصيرة والرواية، حين قال:

هذا القارئ المغترب الذى نستطيعه استنباطاً من الخطاب الشكلى، هو نفسه القارئ الذى افتقدنا صوته عند توردروف، وعند مسات وبروكس، من قبل. بعبارة أخرى، إن القارئ المغترب قد صار القارئ المثالى فى الخطاب الشكلى الروسى، والأمريكى، والخطاب البنائى كذلك. وأصبحت السمة العامة للاتجاهات النصية التى ترفع شعار التركيز على النص، أو القراءة الفاحصة، هى البحث عن قارئ محبٍّ للاغتراب، مستعد لأن يخوض رحلة مطولة فى تضاريس التصوص. صارت القراءة فصحاء بعد أن كانت تأثراً.

والخروج من الحياة إلى أفق مفقرب عنها معناه غيبة المعنى عن القراءة، لقد أصبحت القراءة، وصفاً، أو تخليلاً، والوصف والتحليل ليسا بتأويل. ومادام النص مواز للحياة، لا يحوّل إلى شئ خارج نفسه، فلا معنى. ولكن غيبة المعنى تعنى غيبة القراءة، فلا قراءة بغير اهتمام بمثل معنى. لذا صار النص هو المعنى نفسه. صارت الغربة صانعة لمعناها بمعزلٍ عن الحياة. أما الشكليون الروس فتصورهم الإدراك الفنى الذى يعيد للأشياء جلدتها، وهو يخرجها من سياقها إلى سياق الفن، صار هو المعنى المحموم على التصوص كلها. وأما الشكليون الأمريكيون، فلقد مر بنا أخذهم بما أسموه الحقيقة العامة. وأما البنائيون، فلقد غلب عليهم المعنى الوظيفى، فصار المعنى هو وظائف الأدوات اللغوية فى النص، وليس رسالة النص - وبنا واضحاً أن القارئ مستلب استلاباً جليداً فى ضوء النزعات النصية. القارئ غير حر؛ فلا حرية بلا معنى، ولا حرية بغير حياة. ولقيت النظريات النصية هجوماً شديداً عليها من نظريات القراءة: الهرمنوطيقا، ونظريات التلقى. وكانت الوسيلة الكبرى فى مواجهة النقد الذى يثيره غيبة القارئ الحر والاكتفاء بالقارئ الواعى المغترب، هى إنشاء علم العلامات: السيميولوجيا. ذلك لأن دراسة العلامة، شأنها شأن دراسات الدلالة Semantics كلها، تحاول أن تظل نصية، بإخلاص، مع استحضار أفق المعنى بوصفه حرية. من ثم وجد باحث مثل جون ليونز نفسه وهو يبحث عن معنى «المعنى» أنه مضطر إلى ربطه بالقصد intention، من جهة وبالمغزى أو القيمة

الحياة، فلا يجوز أن «نفهم» الفن فى ضوء مشابهته للحياة. وهنا نكتشف أن غاية النظرية الشكلية إنشاء نظرية جديدة للقراءة، تحرر القارئ من سطوة الحياة التى تحتل وعيه طوال الوقت: داخل النص، وخارجه. وهكذا يحتاج الشئ إلى بعض الاغتراب (singularisation)، حتى يتأسس تأسيساً فنياً. ومن ثم تصبح كلمة «التوازى» ذات قيمة كبيرة لأنها تصور عالمين متوازيين غير متداخلين: عالم الفن، وعالم الحياة. وفى مقابل جماليات المحاكاة الكلاسيكية، والتعبير الرومانتيكية والانعكاس الواقعية، تقف جماليات التوازى تحرر القارئ من سطوة البحث المستمر عما يقف خارج النص: الأخلاق العامة، الذات الفردية، المجتمع الطبقي، وتستبدل بهذا المارجى عالماً داخلياً مستقلاً هو النص، بوصفه تكويناً لغوياً مجازياً لا يشبه الحياة.

من المؤكد أن خطاب القارئ لا يزال غير مسموع فى الخطاب الشكلى، ولكن منطلق الخطاب الشكلى فى دعواه، هو الدفاع عن القارئ، وتحريه من استلاب النظريات السابقة له. مع الخطاب الشكلى صار على القارئ أن يتحرر من عاداته الذهنية، ومن التصور اليومي للأشياء؛ لأنه يبالغ لغة الفن، وهى بطبيعتها رؤاغة، لأنها بطبيعتها تقنية، وكونها تقنية يعنى أنها آلية تحول الشئ إلى شئ مختلف. لقد أصبح القارئ المنشود، القارئ الضمنى فى الخطاب الشكلى، هو القارئ الذكى، المدرب على التحليل، القادر على التمييز بين الأشياء، ولانخدعه المشابهات الظاهرة.

هذا القارئ، بالضرورة، مفقرب، أو مستلب.

مفقرب عن الحياة، وعن نفسه، وعن المجتمع، ليسكن عالم اللغة.

واغترابه حركة، لذا هو أنشط من القارئ الأول وأقل صلصالية.

وهذا الاغتراب هو ما أتاح لخصوم الخطاب الشكلى، وبخاصة الماركسيين، اتهامه بالرجعية، أو الانسحابية، أو السلبية. وأحسن الشكليون الدفاع عن أنفسهم، والذب عن مبدأ الاغتراب. ولكن الشئ الذى لم يتكروه هو أن الفن غربة مضيقية. الحرية التى يعد بها الاغتراب ذات بريق خلاب.

التداولية النظر ليس مخرباً من مخرجات الذات القارئة، بل هو نتاج الموقف والسياق. هو، إذن، وضعي لا ذاتي، قابل للتعيين بوصفه حقيقة، وليس نتاجاً من فيض الخيال - Imagi- nation، ممسجاً بالوهم Fancy، منبثقاً عن أحلام ورؤى وفلسفات وغرائز. هو عمل منضبط وليس حرية طليقة.

القارئ الشيطاني:

يقف رومان إنجاردن على حافة دقيقة بين فلسفة الفن، بالمعنى التقليدي لها، وفلسفة القراءة بالمعنى الذي يلتفت إلى القارئ، وتضعه في بؤرة الضوء، ومركز النظر، وتستبدله بالأديب والنص كليهما. ولقد انتهى روبرت هولب من استعراضه عطاء إنجاردن النظري، بوصفه من الرواد المعاصرين لنظرية التلقي، قد خرج من إهابة يابوس وإيزر على أنحاء شتى، إلى القول:

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالي، منفصل عن أي تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية، أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العياني، وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص.^(٢٠)

هذا الخطاب الذي يصوره لنا هولب هو عينه خطاب القارئ المغترب، من بعض الوجوه. إنجاردن يسعى إلى أن يحبر القارئ عن صلاحيته، يسعى إلى أن يحبره من مؤثرات الحياة التي تشكله، والتي تجعله ذاتاً تابعة ردود أفعالها محددة لها سلفاً. لذا ينأى إنجاردن عن السياسي والاجتماعي لأنها هوائيات تمنع القارئ من أن يقرأ النص - بلغة التحقق العياني، على القارئ أن يعاين النص في ذاته، وهو لهذا مضطرب إلى أن يفترب عن «أي تجمع أوسع ومستقل عنه». في ضوء المنهج الظاهري الذي استخدمه إنجاردن على القارئ أن يحقق شيئاً من الاغتراب، أو الانفراد بالنفس، أو لنقل الفردانية - Singularity. Larisation، ووسيلة للنجاة من العالم الذي بأسره، وبعوق تحقيقه، هو النص. يحذر إنجاردن من الغفلة عن النص. يطلب إنجاردن بالتركيز على النص. كل هذه هي علامات

Significance or Value، من الجهة الأخرى.^(٢١) وأصبح القارئ المغترب محمواً حول مرعي القارئ الحر من قريب.

ويبدو أن خطاب التداولية محاولة أخرى لإحياء القارئ المغترب مع الانتفاع بالفكر الجديد الذي أثارته نظريات القراءة. ولتقرأ تعريف ليشن للتداولية:

من الممكن أن نعرف التداولية Pragmatics تعريفاً حسناً بأنها دراسة كيف يكون للملفوظات معان في المواقف. ولسوف أقدم في هذا الكتاب وجهة نظر مراجع للتداولية من خلال خطة شاملة لدراسة اللغة بوصفها نظاماً للاتصال. وهذا يعني، باختصار، دراسة استخدام لغة ما بوصفها متميزة من - ولكنها متعلقة كذلك ب- اللغة في نفسها منظوراً إليها من جهة أنها نظام شكلي - أو يبقى بوضوح أشد: النحو (بأوسع معانيه) بمعزل عن التداولية. ولكي نناقش هذا ليس كافياً أن نعرف التداولية تعريفاً سلبياً بوصفها اتجاه في الدراسة اللغوية لا يتوافق مع نظام اللغويات. وعلى المرء، فسوف هذا، أن يطور نظريات للوصف، ومناهج له، غريبة على التداولية نفسها، توضح أن هذه النظريات والمناهج يجب أن تكون مختلفة عن هذه النظريات والمناهج التي تلائم النحو. ذلك أن مجال التداولية يمكن حينئذ أن نعرفه وحدوده مختلفة عن حدود النحو، ونوضح، في الوقت نفسه، أن المجالين مترابطان في إطار واحد متكامل لدراسة اللغة.^(٢٢)

وما يبدو، في كلام ليشن، من علاقة اتصال وانفصال بين التداولية والنحو، ومن تمييز بين لغة تشغل التداولية، ليست نظاماً شكلياً، ولغة أخرى تتعلق بها الأولى، ولكنها نظام شكلي، إنما ذلك كله مظهر الحرص على الوقوف بقدمين: إحداهما داخل النص، والأخرى خارجه، في المواقف التي تكتسب الملفوظات فيها معانيها، كما يقول ليشن أول المقتبس. ولعل الالتفات إلى المعاني التي تولدها مواقف اللغة يستدرك نقصاً ملموساً في القارئ المغترب عن ذاته، المنعزل عن مواقف الحياة، المفترض وراء هذا الخطاب النقدي المخوف بنزعة نصية قوية. ولكن المعنى الذي تثر فيه

جادمار إلى أن الفهم كله «من قبيل الحكم المسبق» -Prejudicial edicial ومنحه قدرًا كبيرًا من التفكير ليعيد تأهيله، ويحرره من الإحصاءات السلبية التي اكتسبها من عصر التنوير Enlightenment^(٣٧). وافترض قيام القراءة على حكم مسبق استمد ضرورته من الحاجة إلى إنشاء الدائرة التأويلية على أساس من حركة ترددية تبدأ من الذات إلى الموضوع، وتعود من الموضوع إلى الذات، وتكرر الصعود والهبوط كثيرًا. ويفضل فكرة الحكم المسبق اشتمل النموذج الهرميوطيقي على قدر من الملاحظة لأوهام الذات التي تنتج ما يسمونه باسم إساءة الفهم.

يقول جادمار في مقال له عن العلاقة بين التركيب والتفسير:

طالما كان هناك توتر بين ممارسة الفنان، وممارسة المفسر. ومن وجهة نظر الفنان يبدو التفسير متمسكًا فا نزوات، ما لم يكن حقًا زائفًا. ويغدو هذا التوتر كله أهم شئ عندما نعالج التفسير تحت اسم العلم وروحه. ويلقى الفنان المبدع صعوبة قصوى في أن يقتنع بأن التغلب على صعوبات التفسير كلها ممكن باستخدام البحث العلمي. فمشكلة الإنشاء والتفسير تمثل حقًا قضية خاصة في العلاقة العامة بين الفنان المبدع والمفسر. ومهما يكن الاهتمام بالشعر والتركيب الشعري، فليس من الشائع أن نجد ممارسة التفسير وممارسة الخلق الفني متحلتين في ذات واحدة. وهذا يوحى بأن التركيب الشعري له صلة أكثر حميمة بممارسة التفسير من الفنون الأخرى. وحتى عندما ندعي اتخاذنا مواقف علمية في تفسيرنا، فإن هذه الممارسة لا تبطل قابلية للمناقشة حينما تطبق على الشعر، قابلية أكبر مما يعتقد الناس بعامة. ونادرًا ما يبدو البحث العلمي متجاوزًا لما هو شائع في أي ارتباط فكري بالشعر. ولن يكون مدعاه أن نذكر كيف اخترق التأمل الفلسفي كثيرًا الشعر الحديث في هذا القرن. ولن تنشأ، من ثم، العلاقة بين التركيب الشعري والتفسير، ببساطة، من خلال سياق العلم، أو الفلسفة، وحدها. إنها، أيضًا،

الفارائ المغترب. ولكن إجماردن فينومينولوجي، والتحقق الحدسي، أو المعاني، نشاط متعالٍ، أو مثالي، للذات الفردية. وإلحاح إجماردن على هذا النشاط يضيف سعةً على هذا الفارائ المغترب صارت أنص سمات الخطاب الهرميوطيقي عن الفارائ. تلك هي النشاط. خطاب الفارائ صار مسموعًا، حاضرًا حضورًا صريحًا. ولكن الخطاب لا يزال يفرض وصايةً على الفارائ: يحدد له ما يجب أن يهتم به: النص، وطريقة الاهتمام به التحقق المعاني. حرية الفارائ لانزال منقوصة، مهما يكن قد انتقل، أخيرًا، من الهامش إلى المتن، من مقاعد المستمعين إلى منصة الخطاب.

ومن المؤكد أن النظريات التأويلية قد أعانت طويلاً على بقاء الفارائ في أسر النص. ومن الممكن تلمس هذه الحقيقة في مصطلح يعد مفهومًا رئيسًا من مفاهيم الهرميوطيقا، هو مصطلح «الدائرة التأويلية» Hermeneutic Circle. ولقد طلق هيدجر Heidegger يؤكد الأساس الوجودي للدائرة التأويلية، وهو الأمر الذي استفاد منه بولتمان Bultman، الذي وجه هرميوطيقاه إلى العناية بالنصوص الدينية مواصلة لتقاليد الهرميوطيقا الكلاسيكية. والتمس بولتمان هذه الدائرة التأويلية في اضطراب المفسر «إلى أن يكون مؤمنًا لكي يفهم، في حين يعد فهم الرسالة نفسه ضروريًا لاكتساب الإيمان»^(٣٨). فالدائرة التأويلية تتمثل في هذه العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، أو الفارائ والنص؛ فالذات تسقط من نفسها إيمانها على النص لكي تفهم، والنص يبعث برسائله إلى الذات حتى إذا تمكنت من فهمها تأسس لها إيمانها.

واستعان جادمار Gadamer بفكرة الدائرة التأويلية كذلك، وهو يعالج تاريخية الفهم، وكان هدفه من إثبات تاريخية الفهم تشجيع التقدير الفلسفي للعلوم الإنسانية -Geisteswissenschaften. بنى جادمار تصورين على تصورين: الأول تناول هيدجر للفهم بوصفه حركة منطرحة إلى الأمام، أو بوصفه بنية أمامية Fore-Structure، والتصور الآخر تصور بولتمان للحكم المسبق Prejudices، الذي وجده بولتمان عند هيدجر، والتفقه، ثم وسعه حتى اتخذ صورة «الحكم المسبق» الذي يؤسس «أفقًا معطى للفهم». وذهب

تمثل مشكلة داخلية في التركيب الشعري، ومشكلة للشاعر والقارئ بالمثل. (٣٣)

مع بساطة الرؤية التي يطرحها جادامر في النص المقتبس، فإن التوتر الذي يشغل اهتمامه بين إنشاء النص وتفسيره مظهر من مظاهر الدائرة التأويلية التي تشغل هذا الضرب من الخطاب المعنى بالتأويل ونظرية التلقى والقراءة. ومن الواضح أن جادامر لا يريد أن يتماهى التأويل مع العلم أو الفلسفة؛ لأنه ضرب من الممارسة ذاتية الطبيعة. وجادامر يريد للظرفين: النص والمفسر، أن يلتقيا، بل يتحدا في ذات واحدة وفي الوقت الذي يقبل فيه التفسير أحكاماً مثل التمسك، والنزوية والزهف، فإنه يقبل، من جهات مقابلة في النظر، الأحكام المضادة. التفسير، لذا، قد يكون فهماً صحيحاً، وقد يكون إساءة فهم. ولاشك أن القارئ الذي يحس التوتر المشار إليه بين ممارسته التفسير وممارسة المبدع للإنشاء والتركيب، قارئ نشط، لا يحس خمولاً، يقظ الحواس، متفتح وجوده، مجتهد ذهنه، حادة قصوده، ولكنه يظل مستلباً من ناحيتين؛ على الرغم من تحرره من اليقين السكوني القديم، ومن السلبية العميق المتوارثة؛ الناحية الأولى هي استغراقه في النص، الأمر الذي جعل جادامر يحول، آخر المقتبس، مشكلة التوتر هذه إلى مشكلة داخلية في التركيب الشعري، على أطرافها يقف الشاعر والقارئ معاً، بعبارة ثانية، جملة يفترض أن النص ينشئ التفسير المنشود، فيعدهم القارئ خياراته الأخرى، والناحية الثانية هي محاصرة القارئ بأحكام قيمة تميز بين فهم فهم، فلا مفر له من أن يمارس قراءة واحدة لا غير ليحظى بحكم يصف قراءته بأنها فهم صحيح.

وجدير بالذكر أن القراءة التي يؤديها القارئ النشط هي، آخر الأمر، فهم فحسب، مهما يكن مزيناً بصفات الفاعلية، والخلق المجدد، أو الإبداع الموازي، أو موت المؤلف وميلاد القارئ - بحسب عبارة رولان بارت الشهيرة - فإن ما يقدمه لا يبدو أن يكون فهماً، أو تلقياً نشطاً مستكشفاً، هو قارئ نشط كشباب الكشافة، جوال. ولكنه ليس مكتمل الحرية. ومن عجب أن المرادف الإنجليزي للفعل يفهم. Understand، له دلالة المروفلوجية؛ فالقطع الأول Under

يعني تحت، والمقطع الآخر Stand يعني يقف؛ فكأنني بالفهم قد تكون من وقوف تحت مظلة النص. لا يزال القارئ النشط قارئاً في الظل، أو الهامش. لم يخرج بعد إلى شمس الحرية التي يعرفها القراء ويمارسونها عملياً، ولما يجدوا لها مصداقاً نظرياً بعد.

القارئ الحر:

أوضح جاك دريدا أننا في حاجة إلى «بروتوكولات للقراءة». ولكنه لم يكتشف ما يشجع هذه الحاجة. واختار روبرت شورل هذا التعبير عنواناً لكتابه، لكنه سارع في افتتاحية الكتاب مؤكداً أن الكتاب لا يقدم البروتوكولات المطلوبة، وأنه، فحسب، تأمل في صورة مقال من أجزاء ثلاثة: الأول يتحدث عن القراءة بوصفها نشاطاً تناصياً An intertextual activity، والثاني يتناول التفسير بوصفه السؤال عن البروتوكولات، والثالث يتناول النقد بوصفه علاقة بين البلاغة والأخلاق. (٣٤)

لقد أحسن كلاهما، إذا كانت البروتوكولات تعني نظاماً إجرائياً واحداً يتبعه الجميع للوصول إلى قراءة واحدة تسمى القراءة الصحيحة.

إذا كانت البروتوكولات شبيهة بالإجراءات السقيمة الموحدة في دور التعليم التي تلزم القارئ بأن يعرف بالمؤلف، ومناسبة النص، ومعاني المفردات، ونشر العبارات، وروصد الأفكار الكلية، وتفصيل الأنماط البلاغية، وترديد الأحكام العامة عن النوع الأدبي، أو الشكل النمطي المستخدم في بناء النص، فإن البروتوكول عمل ضار خطير، يسد الباب على الحرية والنمو، وبقت النص، ويهدر خيال القارئ، ويترصد له في كل سبيل يهدف منه إلى أرض حقيقية. ولاشك أن دريدا وشورل كانا أبعد الناس من هذا التصور المدرسي.

القارئ الحر يتملص من كل تمطيع لخبرته.

القارئ الحر قارئ يمارس الاختيار. ولاشك أن الوجوديين قد أسهبوا في الحديث عن الاختيار، وأنشأوا يقولون إن «القرار Decision يضع الوجود في مواجهة نفسه

لذا هو كالتائر، يملك النظرة المحلقة البانورامية، والعين ترى قدر ما تستطيع النظر.

التجول في أفق التناس وحنده يضع القارئ في أرض رحية، متزامية الأطراف، مليئة بالعجائب والمفاجآت، لانصراف الحدود. فشم تناس في داخل النوع الأدبي الواحد، وشم تناس في خارجه النوع وسط الأنواع الأخرى، وشم تناس خارج الكتابة الأدبية كلها، وشم تناس مع نصوص الواقع المعيش، وشم تناس بين النص ونفسه في بعض الأحيان، وبينه والتجارب الشخصية للقارئ. فحين يكون التناس استراتيجياً للقراءة يتفتح الوعي على رحابة مذهلة كهوة الوجود التي طالما رتق الوجوديون فيها، وأمنوا في التحديق.

والقارئ الحر قد تحرر من أحكام القيمة، لأنه حين يأخذ ويدع، أو يقبل ويرفض، لا يمارس الحكم بل يمارس الاختيار، والاختيار ذاتي بالضرورة لا يمكن فرضه على الآخرين. وما ودعه القارئ الحر قد يأخذ قارئ آخر يمارس حريته.

وهو كذلك حر من الموقف الوصفي المحايد، لأن الاختيار تورط، ولا سبيل للقارئ الحر ليحقق حريته إلا بهذا القدر من التورط في الوجود. لاعدمية عند القارئ الحر.

والقراءة فعل من أفعال الخيال الطليق مقم بالأحلام، مغروش باليوتوبيا، قد يؤسس على وهم، ولكن لا عار في الوهم، لأن الحياة قد تتطلب أوهاماً مقبولة. أنت تتخيل مثلاً أن الأرض منبسطة لشمسي، وهي كسوية، ولا خطر على الإطلاق، عند السائر على قدميه، في توهم بسطة الأرض. ولما كان الخيال يعرف أن الكتابة لعب، وأن القراءة بالمثل لعب فإن اللعب ينطوي على أوهام حميدة، لا خطر منها، بل لها لذتها، وعليها يؤسس الخيال شطحاته الفعالة. إنه اللعب الخلاق الذي ينتج معرفة، ونمو، وينير ظلام الوجود. إنه اللعب الذي ينبعث من حرية مقممة بالمسؤولية.

حاضرة المحترم:

من السهل على القارئ أن يميز في رواية تجيب محفوظ: (حاضرة المحترم) (٣٧) مسارين متوازيين بنائياً: الأول

على نحو يثير حتماً القلق،^(٣٥) ويقبولون: «على المدى الطويل، مهما يكن الأمر، فإن ما يختار حقاً هو لذات. ذلك أن الذات تنبثق من قراراتها. فالذات ليست معطى جاهزاً بدايةً. وما هو معطى هو حقل من الإمكانيات، وبينما يسقط الوجود نفسه في هذه الإمكانيات فإنه يبدأ يقرر من سيكون»^(٣٦)، ويقولون عبارات كثيرة تجرى في هذا الجرى، ولن يكون الاختيار الذي يمارسه القارئ الحر خطيراً بغير هذا العمق. لكنه يقبل ألواناً أخرى من الاختيار، تبدأ بانتقاء معنى من المعاني التي يسجلها المعجم أمام كلمة ليكون المعنى الملازم لسياق ما، صموداً إلى أن تكون اختيارات القراءة إعادة فحص للذات، وإنشاء جديد لها، في مواقفها الباطنية، ومواقفها الاجتماعية، جميعاً.

هذا ما يفتح الباب أمام القارئ الحر لإثارة السؤال الشخصي. ومن عجب أن الكتاب لا يلحسون بشئ قدر حلمهم باللمحة التي تتحول فيها الكتابة عند القارئ إلى سؤال شخصي. إنها اللحظة التي يسأل فيها القارئ نفسه لماذا لا أكون على هذا النحو؟ أو لماذا أكون على هذا النحو؟. وألوان الكتابة التحريضية كلها مؤسسة على قارئ ضمني كالتحفة تحول رحيق الزهور إلى إفراز ذاتي. الكتابة التحريضية تنتظر من القارئ أن يثير السؤال الشخصي ولكنها تفضل أن يكون القارئ صلصلاً لتشكله على النحو المختار. ومع الوعي بأن القارئ الحر ليس صلصلاً، فإن السؤال الشخصي يظل على درجة عالية من الأهمية لأنه الخطوة التي يحاول بها القارئ أن يجعل القراءة فعلاً من أفعال النمو. وكثيراً ما يكثف القارئ، مدحاً للنص، بأن يقول وجدت نفسي في العمل. ولكن وجودها لا يكفي ما لم تخض صراعات النمو غير المقيدة بمرحلة عمرية ما.

والقارئ الحر ليس صلصلاً، ولكنه يستطيع، أن يتساءل عن الأخلاق العامة، والوجدان الفردي والعلاقات الاجتماعية، والجازات اللغوية، والعلاقات البنائية، وتناقض الخطاب، والمعطيات السيكلوجية، وصور التاريخ، وفعاليات المكان والزمان، ومراتب الوجود والاهتمام الشخصي. هو حر،

والآخرة (ص ١٦٧)، «والوظيفة حجر في بناء الدولة، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض» (ص ١٩١)، «والوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد، والموظف المصرى أقدم موظف في تاريخ الحضارة...» (ص ١٤٥)، إلى آخر هذه العبارات.

هذا الخطاب يستطيع أن يدفع الخيال إلى مسارات شتى ليس منها نسبة الطعن على الدين إلى النص. القارئ بهذا الاختيار المذكور ليس حراً؛ إنه آلة مشحونة بتصوير معين للخطاب الدينى تنكر ماعداه، وإن يكن الخلاف صورياً. عثمان بيومى لم يلحد قط، ولكنه يهجد فى المفردات الدينية عوناً على إدراك التعلق الهائل لروحه بمسار الوظيفة، والإشارة إلى مصر مسار ثانٍ للتأويل، ولكننا سنفقد كثيراً من حريتنا حين نمانى بها عثمان بمصر، أو بالموظف المصرى عبر التاريخ. عثمان يؤدج وعيه بهذه الممارسات فى الخطاب. يعطيه قوة الحكمة، ونبالة المقصد، وتضفير الخطاب الأدبى بالمفردات الدينية، أو الصوفية، مجاز يقرأ به الراوى وعى عثمان وعالمه. وفى الوقت نفسه يظل علامة على أن عثمان لا يركن إلى الخطاب الدينى التقليدى، بل يستمد خطابه من أشواقه وعالمه.

ثمة أناس لا يتحركون مثل سعدان أفندى بسوونى. الرجل الطيب النص. إنه يترجم بحكمة لم يتعلم منها شيئاً. كذلك كان أبوه عم بيومى. ليس كذلك من صمت النار المقدسة قلوبهم. هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متأقفة عند صاحب السعادة المدير العام. هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولاطمح لهم وراء ذلك. تلك هى سيرة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى. ثامنة... سابعة... سابعة... خامسة... رابعة... ثالثة... ثمانية... أولى.... مدير عام. معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً، وربما تحققت فى أكثر من ذلك. أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم. إن النظام الفلكى لا يطبق على البشر وبخاصة الموظفين منهم... والزمن يستكن بين يديه كطفل وديع ولكن لا يمكن التنبؤ

مساره فى العمل، والآخر مساره فى علاقاته الجنسية مع النساء. ويستطيع القارئ أن يجد فى المسارين بنية التضاد التى يقوم عليها النص.

يفتح النص نفسه بلحظة دخوله إلى عالم الوظيفة:

انفتح الباب فترأت الحجرة مثرامية لانهاية. تراوت دنيا من المعانى والمثيرات لامكاناً محدوداً منطقياً فى شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيقهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى ابتهاج سحرى. فقد أول ما فقد تركيزه. نسى ما تأقت النفس لروحه، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية بخلافة غرست فى صميم قلبه حباً جنونياً بهجة الحياة فى ذروتها الجلييلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للوجود، وحرصه على الفداء، لكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهاج والطاعة والأمان. كالوليد عليه أن يلزف الدعم الغزير قبل أن يملأ لإرادته. وتلبى لإغراء لايقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع (ص ٣).

البداية تؤذن بأنه ميلاد، وما سبقه مخاض فحسب؛ لذا يصور الراوى الغائب العليم عثمان بيومى كالوليد. وتؤذن البداية كذلك بإعلاء الحياة الوظيفية لتصوير حياة دينية مقدسة. ويجتهد النص فى الانتحاء بالمكان: «الحجرة متنى الأعتاب المقدسة قبل أن يسمى فيما بعد باسم صوفى: «الحضرة» (ص ٤). ودمج الخطاب نفسه بمفردات دينية: الإله، السجود، الفداء، التقوى، الابتهاج، الطاعة، الخشوع، محاكاة بمشاعر ليست منبثة الصلة بها: الانبهار السحرى، فقد تركيزه، تأقت النفس، صدمة كهربائية، حباً جنونياً، بهجة الحياة فى ذروتها الجلييلة المتسلطة. ولسوف يصير صوت المدير/ الإله، فيما بعد، «صوت القدر نفسه» (ص ٤). ولن يكون غريباً فيما بعد أن نقرأ: «إن الدولة هى معبد الله على الأرض، ويقدر اجتهدنا فيها تقوى مكانتنا فى الدنيا

منها أبناء الشعب، بذلك جرى العرف منذ تنحى عنها الموظفون البريطانيون» (ص ١٦٥). ومنها الإشارة إلى وجود حديقة الحيوان في الخلاء خارج المدينة (ص ص ١٠٧ - ١٠٨)، ومنها الإشارة إلى إلغاء البغاء (ص ١٥٥). هي إشارات تكفي لتحديد المدى الزمني التاريخي الذي تقع فيه الأحداث، وهذا يرضى من يريد أن ينشئ قراءة ترصد الصورة التاريخية التي ترسم الرواية ملامحها. ولعل التحديد التاريخي يعيننا على أن نرى في النمط البيروقراطي الذي يمثله عثمان بيومي شرحة من الطبقة الوسطى التي نمت في أعقاب ثورة ١٩١٩م نمواً ملحوظاً، وكان أمثلها في الحراك الاجتماعي يتركز في الصعود الوظيفي. وليس بعسير أن نلتقط الإشارات إلى أبناء الشعب من الطبقات الدنيا الذين يمثله عثمان، الذي رأى في قصة السلم الوظيفي المتاح «الأمل المنشود الذي كرس له العمر، أو هو «جوهرة الأمل» (ص ١٥٠).

وإذا كنا قد رنونا للحظات إلى المجتمع التاريخي الكائن خارج الرواية، فمن الممكن أن نرنو إليه على نحو شديد الاختلاف إذا استدعينا ملحوظة جانبية عن الرواية؛ تلك أن الرواية قد نشرت بداية عام ١٩٧٧م. حيثئذ يمكن طرحها، بالنظر إلى زمان التأليف لا الزمان النصي، في سياق نشوء سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر. هي أنسب لحظة لكي يتأمل كاتب قدير نموذج البيروقراطي المقتبص المخلص في بيروقراطيته، فيحلل ظروف نشوئه، ويحلل تكوينه ومنظومته الأخلاقية والمعرفية. إنها لحظة بداية لوحف المشروع الخاص، والنمو شبه الرأسمالي، وللد الاستثماري الاستهلاكي، وكلها أنشطة مضادة للبيروقراطية والقطاع العام. وعلى نحو ما تؤذن الرواية بأقول الطبقة محدودة الأحلام، المحصورة في فلك ضيق خاص.

وإسهاباً في كسر النص، والتبريد على أسره للقارئ، نقفز إلى نقطة خارجية أخرى. إنها تجيب محفوظ نفسه الذي كان موظفاً شديد الانضباط غير متورط في العمل السياسي شأن عثمان بيومي، وإن لم يتطابق الرجلان كل التطابق. تجيب محفوظ الأدبي، سيكولوجياً، عاش حياة أدبية حافلة بأسرار الإبداع، وخفائده، وعلاماته الهامسة،

بغده، إنه يشتعل، هذا كل ما هناك. ويغلب إليه أن النار المشتعلة في صدره هي التي تضيئ النجوم في أفلاكها. نحن أسرار لا يطلع على غيائها إلا خالقها (ص ١٠).

هذا المقتبس يمثل برنامجاً تتبعه الرواية؛ فهذا الترتيب المتدرج من الثامنة إلى المدير العام يمثل مراحل تطور المسار الوظيفي كله. هي تسع مراحل، مرتبة تنازلياً، كأنها الشهور التسعة للحمل، لكنها بترتيبها العكسي التنازلي لا تنفضى إلى ميلاد، بل تنفضى إلى موت، وإلى ختام الرواية - الوليد - في المقتبس الأول - يرى، مسبقاً، مراحل العمر المقبل. أما ما قبل الوظيفة الذي يمثله بيومي، أبو عثمان، الذي كان يحمل على عربة «كارو» في الحارة، فلا يبقى منه شيء. ولحظة الميلاد المفعمه بترانيم الحكمة، وبمسّ النار المقدسة للقلوب، هي لحظة دخول الوظيفة، وابتداء طريق سعيدة معلومة الخطوات. فيها يقف رجالاً يصحبونه مراحل الطريق؛ حمزة السويدي نائب المدير، سحمان بسيوني مدير إدارة الأرشفة، بهجت نور صاحب السعادة المدير العام، إسماعيل فائق المدير فصاحب السعادة، عبدالله وجدي مدير الإدارة. وهو في هذه الطريق لا يمثل السائقين فيه كلهم، لأن السائقين وسط الطريق لا يحصر لهم. هو من النشرة التي مست النار المقدسة قلوبهم. ما أسهل أن نقول هو النموذج المثالي للبيروقراطي. هنا يتيح لنا قراءة تسمى إلى تحليل النمط الاجتماعي.

ولا يصور هذه الكينونة المتميزة من الشعور بأنها ذات نظام فلكي خاص بها. وهو لأجل هذا لا يعيش الزمن المؤلف، لأن زمانه مراحل طريقه فحسب. وليس غريباً أن نقرا «الزمان لم يكن موجوداً، كانت حارة الحسيني مكاناً صرفاً» (ص ص ٧٨ - ٧٩). وعبر ضعف الزمان عن رتابة الحياة التي حدد مراحلها سلفاً في هذا المقتبس. ولا ينفي هذا الضعف للزمان وجود زمان تاريخي نستطيعه من إشارات متناثرة: منها أن يقال له إن وظيفة مدير الإدارة يراعى فيها المكانة الاجتماعية، فيجيب: «ذلك كلام يصدق على الوكيل أو الوزير، أما مدير الإدارة، بل والمدير العام، فلا يحرم

الوظيفى. ولقد رأينا من قبل المستوى الأول يضع تصورا للزمان، ويجعله تاريخ الصعود على معراج الوظيفة من درجة إلى درجة، كأنه عارج فى السماء، يتخطى سماء إلى سماء ثانية، ريثما يصل إلى سدة متناه. هذا الزمان المجرد يزداد تجردا فى المستوى الثانى، فالحظات اللقاء العاطفى ليست إلا خروجا تاما عن الزمان كله، بصورة كلها: الزمان التاريخى، وزمان الطموح. هذا التجرد المضاعف هو ما دلّ عليه التخفف من حمل الأيام.

لعلنا نذكر ما مرّ بنا من وصف اللحظة دخوله مكتب المدير العام. هناك فقد تركيزه، وفقد سيطرته على إدراكه المكان. وهنا يمتلك إحساسا مضاعفاً بالمكان، يرى الصحراء والسبيل الأثرى المهجور، والسلم، والأصيل، والجبل. بل إن الصمت ليبنى بلغته المجهولة؛ فالمكان هنا ليس سرا، بل بوحاً، وغناء، ووضوحاً، وإن يكن خلافاً معتزلاً مجهولاً. أما المكان هناك فكان مغمضاً بالسر الهائل الصامت وإن يكن المكتب، بطبيعته، مكاناً عاماً غير مجهول.

وملامح سيدة شديدة الوضوح، وهى تشبه المساء المتحضر؛ إذ هى جزء من المكان وليست تثليثاً فى فضاء الزمان الذى يحركه، فحسب، الطموح. لذا ليس غريباً أن يصف حارة الحسينى، فى موضع آخر، بأنها كانت «مكاناً صرّاه» (ص ٧٨ - ٧٩) - فالمرأة كالمكان، هى العالم الأرضى، أو التحتى، فى مقابل طموح الوظيفة، فهو عالم سماوى، فوقى.

وعلاصة جسم سيدة أنه «المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهاال». ومع أن «الابتهاال» يتماطف مع كلمة «مقدمة»، فى البداية، لإشاعة جو من التسماسى، تمده كلمة «المثال» بعون ملموس، فإن المثال المنشود مغمض بالفطرة، والغريزة، يناسبهما أن يكون المكان «أثره» مهجوراً، ويناسبهما البحث عن أصل سمرتها فى ميراث عن غم مصرية وأب نوبى - وهواب مفرق فى البعد فى عناصر الأمة كلها - ويناسبهما البحث عن أصول زماتهما التى «تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع

وتأملاته الباطنية، فى موازاة حياة العمل الوظيفى الروتينية. لم يقل فى الرواية، آخر المقتبس الطويل الأخير: «نحن أسرار لا يطلع على خباياها إلا خالقها».

لنرجع إلى عثمان بيومى.

الرواية تجرى فى مسارين متوازيين اجتهد عثمان بيومى عبثاً فى توحيدهما: المسار الأول المسار الوظيفى، أما المسار الآخر فهو العلاقات الجنسية التى كانت تربط عثمان بيومى بالمرأة. وفى مقابل حشد الموظفين الذى جمعنا سلسلته من قبل نجد سلسلة أخرى من النساء: سيدة، قسرية، سنية الأرملة، أصيلة هاتم الناطرة، أنسية رمضان، إحسان إبراهيم، راضية عبدالخالق.

ساعة اللقاء عند أعشاب الغلاء مقدمة أيضاً، وهو يهرع إليها بقلب مشغوف، وبمرح من يتخفف من حمل الأيام بثقلها العتيذ. هناك عند مشارف الصحراء يقوم السبيل الأثرى المهجور، على أدنى سلمه يجلسان جنباً إلى جنب فى أحضان الأصيل اللامتناهية، تتراعى الصحراء أمامهما حتى سفح الجبل، ويعنى الصمت بلغته المجهولة. سمرتها الغامقة تشبه لون المساء المتحضر، سمره موزونة عن أم مصرية وأب نوبى توفى وهى فى السادسة. زماتهما القديمة فى الحارة تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع الحياة نفسه. عندما ينظر فى عينيها النجلاوين الواسعتين أو يرى جسمها الصغير المدمج الفاتر بالحيوية فإنه يتلقى المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهاال. إنها قرينة طفولته فى الحارة وفوق السطح، وزميلة فى الكتاب... (ص ٦١).

تدل كلمة «أيضاً» فى بدايات المقتبس على التوازى، والتساوى، بين العالمين: عالم الوظيفة وعالم الحياة العاطفية والجنسية لعثمان بيومى. وهماو ذا العالم الثانى يصير مقدساً يستقبل فى خلاء، أو فى خلوة - والعلة بين العالمين تتحدد وظيفياً فى أن الثانى تخفف «من حمل الأيام بثقلها العتيذ»، وهو الحمل الذى يحط على كتفى عثمان بأعباء الحلم

قليل، أن العالم العاطفي موظف لتجديد الطاقة حتى يواصل عثمان عالمه الوظيفي، ورحلة العمل.

ولقد دل على أفضلية الطموح الوظيفي الحبيب التي يتوكل بها عثمان إلى الهروب من الزواج - هرب من سيده بحاجته إلى مواصلة الدراسة. وهرب من عرض سعفان بسوئى رئيس المحفوظات، أن يزوجها ابنته، بالزعم، كذبا، أنه يعمل أرامل وأطفالاً يعوقونه عن الزواج. وهرب من الزواج من أنسية رمضان مدعيها لها أنه مصاب بمرض يمس رجولته بمنعه من الزواج، بل إنه شجع، كذلك، زميلهما فى العمل حسين أفندى جميل على التزوج منها. وكان صريحا مع أصيلة هاتم فأخبرها بأنه لايتزوج، وطلب منها الاكتفاء بممارسة الحب. ولكنه على الرغم من هذا الإصرار على الاستمرار فى مساره الوظيفي لايمتثل شئ، لم يكن بمستطاعه أن يتحرر من غرائزه، فظل يطلب الجنس كل مطلب، وأسهل سبله عليه اللجوء إلى قدرته فى التهرب المصرح لسكاته بالبقاء رسمياً.

وحاول عثمان جاهداً أن يلثم بين المسارين، فيجعل الزواج وسيلة للترقى الوظيفي. فطلب من أم حسنى، جازته الخاطبة، أن تبحث له فى بيوت الأعيان، والبيوتات الكبيرة، عن عروس، وكرر الطلب مرتين. ولكنها لم تقع له على عروس مناسبة، فارتاب فى أن وضاعة أصيلة تحول بينه وتحقيق هذا الأمل. وحين خاب أمله للمرة الثانية قال: «إن الذين يثرون حول صراع الطبقات لهم عذرم» (ص ١٤٣).

عَدَّ عثمان الكلام عن صراع الطبقات ثروة لأن مستقبله البيروقراطى يتعارض مع الاشتغال بالسياسة؛ فأطاح بالوحي السياسى خارج اهتماماته وعد صموده الوظيفي الثورة الوحيدة الممكنة على أوضاعه الأُولى بأو وضاعته الأُولى. وقد تقدم أن الوظائف فوق المدير العام لاتنل إلا بالسياسة، والالتزام إلى الأعيان والوجهاء. فحدود طموحه تقف قبل السياسة، وتصوره يوحى له بأن السياسيين أقل الناس قابلية نفعا، وأن الموظفين هم وحدهم القوة النافعة للحياة. وكان الحائل الأكبر بينه وبين أنسية رمضان أن فيها «وجد الأتكار

الحياة نفسه». كل شئ يؤكد الاختفاء بعالم الغريزة بوصفه العالم الأرضى فى مقابل العالم السماوى الرسمى.

ويجب أن يثير انتباهنا كلمة «اليقظة» التى يمتثلها فى غرائزه جسم سيده، وتضعها فى مقابل فقدان التركيز الذى اعتراه عند دخول مكتب المدير فى أول سطور الرواية. إنهما عالمان متقابلان حسياً وروحياً إلى حد كبير. وفى مقابل اليقظة الحسية، والتسكن فى المكان، على مستوى الحياة العاطفية، يبدو العالم الرسمى فى الوظيفة نوعاً من الخيال. لذا نقول أم حسنى حين تجد عثمان يتهرب من الزواج من سيده حتى لايمتله الزواج فى رحلة رقيه، وتجد سيده قد قررت الزواج من غيره، مبررة قرار سيده: «رجل حقيقى خير من خيالى» (ص ٣٨). وحين يتحرك المسار الوظيفي يصف النص حركته قائلاً: «الأيام أسرع من الخيال» (ص ٥٩). فعالم الطموح الوظيفي يجعله رجلاً من خيال، يعيش عمراً من خيال، وليس، بمعيار الناس العاديين، «رجلاً حقيقياً». والخيال الغريب يعبر عنه الناس أحياناً باسم الجنون. وعثمان يقول: «إني أعذر من يظنون بى الجنون» (ص ١٢٠).. وذلك فى مقابل عالم العقل والمنطق والأسباب المادية الذى يعيشه الناس. وفى الإمكان أن نستفيد بمعارفنا عن الخيال، أو الجنون - الذى ألهم خيالى ميشول فوكو - لتطوير قراءة للمعمل ترى فى عثمان خطاباً مكبوتاً من خطابات الحياة قد انبعث ظاهراً مجسداً.

أما الآن، فيكفي أن نلاحظ أثر هذا التضاد البنائى على تكوين شخصية عثمان فى ظل صراع الخطابات الذى تشهد الرواية - فإذا وجدنا عبارة «ألف فى خدمته الطويلة انقسام الشخصية والعنايات الأخلاقية» (ص ٨٤)، فإن هذه الإشارة دل قوى على هذا الانقسام فى شخصية عثمان بتنازع العالين، وهو انقسام يذكر بالطبيعة المزدوجة للسيد أحمد عبد الجواد فى «ثلاثية» نجيب محفوظ الشهيرة، بين حياته الصارمة أخلاقياً فى أسرته، وحياة اللهو الخاصة. ولكن أحمد عبد الجواد لم يفصح عن عذاباته أخلاقية، أما عثمان فلقد أوصاً إليها إيماءً، ثم مضى النص لايجسدها، لافتاً بالانفصال الوهمى بين العالين. وهو وهمى لأننا عرفنا، منذ

الثورية التى يجهلها ويتجاهلها تهدد بمطاردته (ص ٩٥). وقال لها: «الاعتماد على النفس خير من مهاجمة المجتمع الله بأمرنا أفراداً، وبهابنا أفراداً، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع، الظاهر أنك تهتمين بالسياسة وبما يسمونه بالأفكار الاجتماعية؟»، ثم قال: «هذا يعنى أنك لاثنتين بنفسك، أنا لا أعرف إلا عزميتى وحكمة الله المجهولة» (ص ٩٥). وهذا كله يرضى القراءة التى تستقرئ عثمان ملامح النمط البيروقراطى الخالص (٣٨).

لم تكن السياسة وسيلة للصعود الوظيفى بل خطراً على الاستقرار فى الوظيفة. وكان لعثمان وسائل أخرى للصعود، كان منها محاولته الزواج من الأعيان. وهى المحاولة المخففة التى التبس معها الأمر عليه فلم يعد يعرف وأيهما الغاية وأيهما الوسيلة: المرأة أم الدرجة؟ ثم قال: «رجال كثيرون عاشوا بلا درجات ولكن من منهم عاش بلا امرأة» (ص ٩٦)، ليدل، فى التباس الأمر عليه، على أنه لاغناء له عن المرأة، ولانراجع عن رحلة الدرجات. وظل يختلف إلى قدرة فى درب البغاء، حتى جاءت لحظة أخبرته فيها بقرار الدولة إلغاء البغاء الرسمى (٣٩). تدرجت مشاعر عثمان «فتساءل بانزعاج» (ص ١٥٥)، ورأى أنه «خبر غريب» (ص ١٥٥)، ثم سأل «بجزع ووعب» (ص ١٥٦)، ثم نجد «كم من مصائب توقعها أما هذه المصيبة فلم تجر له على خاطر، وقال بأسى...» (ص ١٥٦)، إن بيوت الدعارة ستنتشر فى كل مكان، والأمراض كذلك، وستفسد آلاف من بنات الناس، «وتنهصد» (ص ١٥٦) «وشمر يبأس لا يطاق» (ص ١٥٦)، «وشمر بوحده وضياحه وبأسه وبورقة فى الانتحار» (ص ١٥٧). تدرجت انفعالات عثمان، ونمت عنفاً، حتى لم يجد أمامه سوى أن يتزوج البئى قديرة فى مفارقة هائلة، من السعى، كل معنى، إلى الزواج من بنات الأعيان، إلى الاقتران ببئى، سرعان ما أدمنت الخمر والأفيون فى وحدتها معه، وعجزها عن الإنجاب، وشعورها بالهوة الرهيبة بينهما، واجتهد حتى شغيت واكتزنت دناء، ثم رجعت إلى الخمر والأفيون كرة أخرى.

وكان من مفارقات المصير (٤٠)، كذلك، أنه لاحظ سكرتيه راضية عبد الخالق، وقبلته راضية زوجاً على الرغم من فارق السن، ولما سقط مريضاً، فى أخريات رحلته الوظيفية، بلغه فى مرضه حديث بين راضية وعمتها، علم منه أنه كان زواج طمع فيعد أن كان يسعى إلى انتاخ الزواج وسيلة يحتال بها على الصعود، احتالت عليه فتاة بالحيلة نفسها، وصار المخدوع بعد أن أخفق فى أن يكون الخادع.

إنه لمصير يمتلئ إغشفاً.

ولم يكن الزواج - الحيلة المخففة - وسيلته الحققة فى صعوده، بل كان له وسائل أخرى:

إنه يواصل العمل بإرادة صلبة وشهوة نارية. هاهى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة المنافسة. لا ينم من الليل إلا أقله. يمتلئ الأفكار ويصارع الفموض، وحتى النجاح لا يبريد أن يقنع به وحده. يوم الجمعة يخصص عادة للثقافة العامة الجديرة بالمديرين ومن فى خدمتهم. واهتم بالشعر خاصة، حفظ الكثير، بل حاول نظمه ولكنه فشل. قال إن الشعر كان ومازال خير وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية. إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ولكنه على أى حال خير طريق لإنشاق النثر، والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود. والأسلوب الجزل مطلوب، قلبه يحده بذلك - واللغات الأجنبية مثله وأكثر. جميع تلك المعارف مفيدة، ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية، فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف (ص ٢٤ - ٢٥).

فالجهد وسيلة أولى، والثقافة وسيلة أخرى، تتدرج معرفياً من معرفة اللوائح المالية، والتعليمات الإدارية، إلى تعميق المعرفة بدراسة القانون عموماً، ثم صقلها بثقافة عامة ومعرفة متنوعة، ثم تنمية ذلك كله بمهارات أدبية يضاف إليها إتقان لغة أجنبية، أو أكثر. وسط هذا كله يصير الأدب وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية، وإتقان

يحررنا من عثمان - قليلاً - ومن خطته في الحماية . لذا فجماليات التلقى ستجمع بين جماليات الاندماج التي تتطلب من القارئ التقمص - سيكولوجيا - ، وجماليات الانفصال التي تتطلب من القارئ تأسلاً (نقدياً) حذراً. جماليات القراءة المنشودة تتطلب أن ندخل «حاضرة» هذا الرجل «المحترم»، في منصبه «المحترم» وفي سمائه «المحترم»، فنحس تعاطفاً، ولا يفرغنا التعاطف ، ونحس رفضاً، ولا يفرغنا الرفض. هي جماليات جدلية للقراءة. هي في حاجة لقارئ حر حريص على حريته. وهي بهذا كله تحتاج إلى قارئ قادر على إثارة السؤال الشخصي، فيلتفت إلى نفسه متسائلاً: أين أنا من عثمان يومئذ؟ إن عثمان يومئذ جدير بأن يثير سؤال المصير، وهو يتخبط في مصيره. وهو قمين بأن يجد القارئ الحر الذي لا يكره عثمان للوهلة الأولى، ولا يهدأ أبواب الحوار والقراءة؛ لأن عثمان ملتبس دينياً أو لأن حياته الأخلاقية فيها - الزنا أو النفاق، أو أن يهدأ الأبواب لأسباب اجتماعية أو سياسية، أو أدبية. فالرواية تقليدية، ظاهرياً، لكنها، بوصفها سلسلة من المشاهد مرتبة بحسب تطور عثمان وظيفياً، ليس بها بداية ووسط ونهاية، على النحو التقليدي، وهي واقعية مصورة لتمط اجتماعي، ولكنها، في الوقت نفسه، مصورة لوعي فردي، يفقد إلى الوعي الاجتماعي، على نحو يندو من تيار وعيه، أو يتمكس عليه تيار وعيه. على القارئ أن يتحرر من تصنيفات الأنماط، والأنواع الأدبية المعلومة مسبقاً، ليكون أكثر حرية في الإدراك، والتحليل، واختيار المعنى، وبناء القراءة، والوصول، مع عثمان، إلى سؤال المصير:

«وما يحز في نفسه أن كل شيء يمضي في سبيله دون مبالاة به».

«التعيين والترقي والإحالة إلى المعاش، الحب، والزواج، وحتى الطلاق، صراعات السياسة، وشعاراتها المحمومة، تعاقب الليل والنهار..»

«وها هي نداءات الباعة تنفر باقتراب الشتاء».

«ولم له من محاسن الصدق أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس» (ص ص ٢٠٧ - ٢٠٨). هكذا تنتهي الرواية.

الكتابة الدوبانية، وقد انتفع عثمان، عملياً، من هذا كله، في صموده الوظيفي. ومن عجب أن الأسلوب الجزل مطلب لعثمان، وهو، في الوقت نفسه، سمة اللغة التي استخدمها نجيب محفوظ في كتابة نصه. ومن السهل أن يقال إن هذه هي طبيعة اللغة عند نجيب محفوظ في نصوصه كلها، ولكنها تظل ههنا متجانسة مع الشخصية المحورية: عثمان يومئذ، ومطالبه الأدبية. ولقد لاحظنا من قبل أن الخطاب يمزج السرد بمفردات دينية، أو صوفية، تدل على وعي عثمان بعالمه، أو بتعبير لوسيان جولدمان المشهور، رؤيته للعالم، إذا كان عثمان يمثل طبقة اجتماعية لها خطاب أيديولوجي. هذا ازدواج السرد المجمع للخطاب، يضاف إليه التساوق بين الأسلوب الجزل للرواية، والأسلوب الجزل الذي ينشده عثمان، ينشئ التباساً بين الراوي العليم الغائب وشخصيته المحورية المروء عنها. ويؤذن الانتباس الأسلوبى القارئ الملغل المتأمل بأن يزعم أن الرواية من روايات تيار الوعي؛ لأنها تتبنى منظور عثمان، وتجعل وجهة نظره الزاوية، أو العدسة، التي ترى إلى العالم من بؤرتها. ولكن القارئ يستطيع أن يؤكد، في الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الثقة بالصواب، أن الرواية ليست من روايات تيار الوعي، فهي مروءة بضمير الغائب، وفصوله مشاهد مصورة بلغة السرد المشهدي، مستخدمة أقوى الوسائل في تصوير المشهد، وجعله مثلاً بصرياً لعين الخيال، وهي تقنية الحوار. ومن الملحوظ أن لغة الحوار في الرواية تختلف في شيء عن لغة السرد. وقد يقال إن هذه هي لغة الحوار عند محفوظ، على وجه العموم، لكن هذا الرأي يجب ألا ينسبنا النظر في لغة الحوار في النص. بل إن لغة الحوار في النص لا تختلف من شخصية إلى أخرى؛ فعبارة من مثل: «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ماء على لسان البني» وقد تقدم ذكرها - لا تخجل أسلوبياً سمة تخص قدرية ليست لعثمان. نستطيع القول إن النص كله خطاب واحد، له لغة واحدة ثابتة الخصائص، في ممارساتها الأسلوبية، أو تقنياتها اللغوية، جميعها. النص منظومة متماسكة لوعي واحد. كأنني بالراوي الغائب هو عثمان نفسه قد انفصل عن نفسه ليراه في قلب مشهد حياتها. على نحو ما يحاول الخطاب، بالتباه الأسلوبى، أن

نحب ضوء الشمس. القارئ الحر يعلم أن الأسفلة كلها،
على المستويات كلها، هي، بأنحاء شتى، أسئلة الوجود
الكبرى.

تنتهى نهاية تستشعر عبث الصبورة، وتستشعر، بالمثل،
هدير السبورة. الحياة مستمرة. الحياة أكبر من الفرد.
والموت كالشئ مائل. ومن الممكن أن نلقاه برضاء وأن نظل

هوامش

١ - روبرت هولب: نظرية التلقي - ترجمة: عز الدين إسماعيل - النادي
الأدبي بجدة - ط ١ - ١٩٩٤م

٢ - روجر ب. هينكل: قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير - ترجمة:
صلاح زكي - القاهرة - دار الآداب - ط ١ - ١٩٩٥م.

٣ - حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ: نظريات التلقي، وتحليل الخطاب،
وما بعد الحداثة - الرياض - كتاب الرياض - ط ١ - يونيو ١٩٩٦م.

٤ - هولب: نظرية التلقي - ص ٣٢.

٥ - Todorov, (ed.), *French Literary Theory Today: A Reader*,
Trans by R. Carter, Cambridge Univ. Press, 1982, p. 3.

والكلمة التي استخدمها كارتر التي وضعنا مقابلها كلمة «نموذجية»
هي Typological، وهي تخيل إلى كلمة Typology التي تعني علم
نفس النماذج الشخصية. فكان تودوروف - استمداً من إلهام الكلمة -
يرى أن للمعرفة المعاصرة تنتهي إلى إنشاء نماذج عقلية عامة لها قوة
نماذج الشخصيات، وهذا نحو من التفكير يلائم التفكير البنائي إلى حد
كبير.

٦ - Ibid, p. I

٧ - Wimsatt & Brooks, *Literary Criticism, A short History*, -

Oxford: IBH Publishing Co., 1957, p. vii.

٨ - أبلاتون: جمهورية أفلاطون - دراسة وترجمة: فؤاد زكريا - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ - ص ٢٥١.

٩ - الجاحظ: البيان والتبيين - ط السندوبى - ١٩٢٦ - ١ / ٩٠

١٠ - نفسه ١ / ٢١

١١ - Mark Edmundson, *Literature Against Philosophy, Plato* -
to Derrida, A Deference of Poetry, Cambridge Univ.

Press, 1995, p. 4.

١٢ - Ibid, p. 14.

١٣ - أرسطو: فن الشعر - الترجمة والتقديم والتعليق لـ إبراهيم حمادة -
الأجلو المصرية - ١٩٨٩م - ص ٩٥ - وانظر ترجمة باهورر ملحقه
بالكتاب. ص ٤٣

١٤ - نفسه - ص ١٢٣

١٥ - Wimsatt & Brooks, *Literary Criticism*, op. cit, P. P. 21 - ١٥
34

١٦ - عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - نشر: رشيد رضا - ط - دار
المعرفة بيروت - ١٩٧٨م - ص ١٠٧

١٧ - هورلي: فن الشعر - الترجمة والدراسة: ليس عوض - الهيئة المصرية
العامة للكتاب - ١٩٨٨م - ص ١١٦

١٨ - Philip Sidney, «An Apology For Poetry», in *English* - ١٨
Critical Texts, 16th century to 20th Century, (eds.) D. J.
Enright & Ernst De Chickera, Oxford: Clarendon Press,
1962, p. 8.

١٩ - Ibid, Pp 19 - 20

٢٠ - Ibid, - p - 225

٢١ - Ibid, p. 227

٢٢ - Ibid p. 233

٢٣ - Ibid, p. 232

٢٤ - Wordsworth, *The Poetical Works*, London, The Albion - ٢٤
edition, 1890, p. 327

٢٥ - Loc. Cit

٢٦ - شلوفسكى: بناء القصة القصيرة والرواية - في: نظرية المنهج الشكلي:
لصوص الشكلانيين الروس - ترجمة: إبراهيم الخطيب - المغرب -
الحركة المغربية للنashير المتصين - ط ١ - ١٩٨٢م - ص ١٣٧

٢٧ - انظر: رمان سلكن: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة: جابر عصفور -
القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أفاق الترجمة - ع -
١٩٩٥م - ص ص ٣٢ - ٣٣.

٣٧ - نجيب محفوظ: *حاضرة المعتمد* - مكتبة مصر - ١٩٧٧م - وإلى هذه الطبعة تشير أرقام الصفحات في القراءة.

٣٨ - وقال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور. الاعتمادات السياسية كثيرة وتتعش. وهو يصر على عدم الاكتراث بها. يؤمن بأن الإنسان طبعاً واحد، وأن عليه أن يشقها وحيداً مصمماً بلا أحزاب ولا مظاهرات، وأن الإنسان الوحيد هو الخلق بالشعور به وما يطالبه به في هذه الحياة، وأن مجده يتحقق في تعبطه الواعي بين الخير والشر ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة (ص ٥٧). وهذا كله ورد في إطار فزعه الشديد حين لمصرته كدرة البني أنها سارت يوماً في مظاهرة، وأن «حي هذا القرب أحب الوطن يوماً ما».

٣٩ - كان عضو مجلس النواب عن دائرة باب الشعرية المرحوم سيد جلال وراء المشروع الذي وافق عليه المجلس وقرر رسمياً إنشاء البهاء في مصر، في واقعة تاريخية معروفة.

٤٠ - يمكن تطوير الحديث عن مفارقات الخطاب، وتناقضاته، في اتجاه قراءة تفكيكية تجعل حاضرة المعتمد حديثاً عن امتحان الحاضرة، واختراقها، وتبديدها. وما تقدمه الآن، في ضوء مفهوم القارئ الحر نكتل في فيه بالإشارة إلى السبل، والإيماء إلى إمكانات تفتح النص، على نحو لا يمثل برنامجاً منتظماً للقراءة الحرة تدفع عنه بوصفه مثلاً أعلى لهذا الضرب من القراءة. ما تقدمه في النهاية، تأمل قليل في سبيل طويلة لتطوير أفكارنا عن القراءة.

John Lyons, *Semantics*, Cambridge Univ. Press, 1977. - ٢٨
Volume I, p. 3.

Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, Longman, - ٢٩
1983, p. X.

٣٠ - هوب: *نظرية التلقي* - مصر سابق - ص ٩٧ - ٩٨.

Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics, Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 104.

Ibid p. 108 - ٣٢

Hans - George Gadamer, *The Relevance of the Beautiful*, - ٣٣
and Other essays, (ed.) Robert Bernasconi, Translated by
Nicholas Walker, Cambridge Univ. Press, 1989, P. 66.

Robert Scholes, *Protocols Of Reading*, Yale Univ. 1989. - ٣٤
p. ix

ونظر الفصل الثاني من الكتاب.

John Macquarrie, *Existentialism*, Penguin Books, 1980, p. - ٣٥
182

Ibid P. 185. - ٣٦



الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ

القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي

رمضان بسطاويس محمد*

«إن صوت الأدب صوت كاشف عن الحقيقة»
«نجيب محفوظ يذكر»، جمال الغيطاني
دار أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٧

- ١ -

إن محاولة العثور على الخطاب الثقافي للأمة من خلال تحليل النصوص الفلسفية التي قدمها الفكر المصري^(١)، لن يكشف إلا عن خطاب ثقافي واحد، لأن الفكر - بطبيعته - يكشف عن الوحدة الكلية، ويقوم باستبعاد التعدد الذي يكشف عن التفاصيل الدقيقة للثقافة المصرية في أبعادها الجغرافية والاجتماعية، ذلك لأنه يعتمد - في بناء نسقه الفلسفي - على لغة التصورات، ومن ثم، لن نجد الثقافات المتداخلة والمتضمنة في إطار الثقافة الكلية للأمة ووعياها، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة. ويختلف حضور هذه الطبقات والكيانات الاجتماعية تبعاً لمدى قربها أو بعدها من الخطاب الثقافي السائد، بينما في الإبداع - بأشكاله المختلفة - ولاسيما الأدب - نجد الخطاب الثقافي ممثلاً

يتجسد الخطاب الثقافي للأمة في أشكال الإبداع جميعاً، وطرق إنفاق الوقت، وصورة الحياة اليومية، وفي التقاليد والأعراف المختلفة. وكلمة الخطاب discourse هنا لا تعني المكتوب فحسب، بل تعني القول المنطوق. وصورة الفعل أيضاً^(٢). والخطاب، بهذا المعنى، يعبر عن ذات الأمة في مسار وعيها بذاتها وبالعالم من حولها، ومن ثم فهو ينم عن خطتها في التنمية الحضارية بأبعادها المختلفة. وتجسد المؤسسات الرسمية والشعبية «الوعي الراهن»^(٣) لهذا الخطاب، بينما يجسد الفكر والإبداع «الوعي الممكن» لهذا الخطاب، لأنه يكشف عن إمكانات الأمة في مشروعها الحضاري، لمواجهة حاجات المستقبل.

* قسم الفلسفة، كلية البنات، جامعة عين شمس.

عبد الله العروى، محمد أركون وغيرهم، يمكن القول إن الخطاب العام واحد، وإن الاختلاف يقتصر على استخدام المصطلح فحسب. وليس هذا حكما، ولكنه توصيف يمكن التوصل إليه من خلال تحليل مضمون كتابات هؤلاء المفكرين^(٥)، فالقضايا لديهم واحدة، وهي جميعا تتركز حول إعادة بناء البنية الثقافية للخطاب العربى عن طريق خلخلة الأسس العقائدية والفكرية لرؤية العالم للجماعة البشرية العربية. ورغم اختلاف المناهج التى استخدمها هؤلاء المفكرون فإن النتائج التى توصلوا إليها تكاد تكون واحدة. فما يسميه محمد عابد الجابرى فى كتابه (نقد العقل السياسى العربى) باللاوعى السياسى الجماعى للشعب العربى، ويطلق عليه حسن حنفى المخزون النفسى للجماهير، ويعتمد كل منهما على اختيار مادة التراث من خلال كتابات بعينها، بالرغم من أن ما وصلنا من التراث لا يعبر بالضرورة عن «الكل الثقافى». ولكن هذا لم يمنع المفكرين العرب من التعامل مع هذه المادة التاريخية، واختيار ما يعضد منها موقف المفكر أو يثبت أو ينفي دعواه، دون أن يحفر تحت سطح هذه النصوص، ليكشف عن الغائب، أو المخفى والمسكوت عنه، لأسباب شتى^(٦)، وليكشف عن مواقف ورؤى البشر الذين شكلوا صورة حياتهم وفق حاجاتهم الإنسانية والاجتماعية والجغرافية.

ولذلك، كان اقتراح دراسة الإبداع من منظور البحث عن الثقافات المتداخلة نوعى الأمانة بذاتها، لأن الإبداع - فى كل صوره - تعبير عن إدراك متعدد للحواس، يعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتمايات هذه الفئة تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصياته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالي يمكن اكتشاف الخطاب الثقافى، بمعنى اكتشاف صور الحياة التى تتبناها قطاعات من الشعب.

وقد ساهم اتساع كم الإبداع الأدبى - القصصى والروائى بشكل خاص - فى تصوير جماليات المكان

للعناصر الجوهريّة، بآليات ورؤى مختلفة. ويقوم الخطاب الأدبى بمهمتين: أولاها الوظيفة الحفظية للتراث الحيائى اليومى، الذى لم يدون، لأن التدوين مرتبط بمشروعية هذا التراث واتفاه مع السلطة السائدة، وهذه الوظيفة الحفظية تجسد تاريخية الوعى الذاتى للأمة فى مسار حياتها الاجتماعية والسياسية. وثانيتهما، تعبير الخطاب الأدبى عن الأنساق المتباينة من هذا الخطاب الثقافى للأمة لدى تلك الكيانات الاجتماعية التى تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية للمجتمع المصرى، ومن ثم تكشف التعدد والصراع فيه.

ولم تستطع النصوص الفلسفية التى قدمها المفكرون المصريون أن تقدم الفكر المصرى بوصفه حصيلة صراع بين أنماط وصور حيائية تعبر عن الثقافات المتداخلة والمتصارعة فى وعى الأمة، منها الشفاهى والمدون، وإنما قدمته بوصفه تعبيراً عن خطاب أوحده للثقافة. ولعل هذه النظرة - التى تعتمد فى كثير من جوانبها على النصوص المدونة، أو خلال المعلومات التى تسمح السلطة، فى مختلف العصور التاريخية بتداولها - تغفل النظرة الشعبية التى تنتج ثقافة مغايرة، لها أسئلة مختلفة عن تلك التى يطرحها الخطاب الفلسفى^(٧). وقد حاول الإبداع الأدبى - والقصصى خاصة - تقديم طقوس الحياة اليومية، والجوانب الثقافية لهذه الطقوس، وكانت له الأهمية فى إبراز التباين اللغوى داخل مصر، مما يعكس منطقاً خاصاً وإدراكاً لغوياً للعالم، متميزاً عن ذلك المطروح فى أجهزة الاتصال.

وهذه الدعوة ليس الهدف منها إهمال تناول الفكرى لقضايا الواقع المصرى، ولكنها دعوة إلى الاهتمام بالإبداع من حيث هو مصدر إحيائى، له طبيعته الخاصة، فى الوعى بالخطاب الثقافى ذى الملامح والسمات المتعددة للأمة. فحين تقوم بتحليل مضمون النصوص الفكرية للمفكرين العرب مثل حسن حنفى، طيب تزيلى، حسين مروة، محمد عابد الجابرى،

إلى صياغة أي شيء إلى قواعد كمية. لأنه حينذاك يتحول إلى إيديولوجية تؤكد السائد، ولا تدعو إلى نفيه وتجاوزة إلى أفق أرحب، ولا تفصح المجال للخيال الذي يحلم بصورة أجمل للحياة. ولذا، ينبغي نقد تصورها عن العقل نفسه. ويبدو أن العقل العربي يحتاج إلى ثورة أشبه بالثورة الكانطية، التي بدلت بنقد أدوات المعرفة، وكان هذا - في حد ذاته - تحديدا للموضوعات التي تخضع للعقل، واستبعاد الموضوعات التي لا تدخل في نطاقه، وذلك لأن الافتتان بالعقل، على هذا النحو، جعل من العقل أداة تبريرية في أيدي الطبقات التي تسعى إلى تكوين ماهيات ثابتة عن القيم لترسيخ استقرارها النفسي والسياسي. ويصبح العقل أسطورة سياسية تأتي على النقد الذي يبرز الطابع الكيفي للعقل. ولعل دراسة دعاوى العقلانية كما تتجلى في كتابات المفكرين العرب ستجد أن صورة العقل لا تتضمن أبعادا عميقة بقدر كاف، كالبعد الجمالي مثلا، والبعد التواصلي للعقل، وغيرهما. وهذه ليست دعوة ضد العقل، وإنما إشارة إلى أنه لا بد من تعقل وعينا بالعقل، وإلى أن مشروعاتنا التنويرية تحتاج إلى التعدد بدلا من التصور الأوحدي الذي يسيطر عليها، ولا سيما أن عصرنا يؤمن بأن الوصول إلى الحقيقة مرتبط بتوصيف قدراتنا على إدراك أبعادها وهذه القدرة مرتبطة بالتطور الاجتماعي والتاريخي.

ولذلك، فإن دراسة النص الإبداعي للبحث عن الخطاب الثقافي، لا تعني تجاهل النصوص الفكرية، بل يمكن الاستفادة منها في محل المقارنة مع الإبداع الذي يضم صورا شتى عن الحياة والتراث والسياسة والأسطورة بالمعنى الإيجابي، وهذا لن يتأتى إلا بفهم الثقافة العربية بوصفها مفهوما واسعا يضم كثيرا من الثقافات التي تعبر عن كيانات اجتماعية، لها مصادرها المتباينة في الإبداع الثقافي، ولا سيما أن النقد الجزئي، وليس النقد الثقافي، قد ركز على دراسة الإبداع - بصوره المختلفة - بوصفه يعكس ثقافة واحدة، ولم يفهم الوحدة بوصفها تعبيراً

التعددية، في طابعاها الحفظي للذاكرة الأمة الثقافية، وفي تصوير ثقافة الأطراف المختلفة عن ثقافة المدينة التي أصبحت - بفعل أدوات الاتصال - مشدودة إلى المدن الاستهلاكية في الغرب، التي تروج لصورة الحياة التي تنتج من خلال السلع وتروج لها شركات متعددة الجنسيات، مما جعل أهل المدينة العربية يتخلون عن حريتهم طوعية في اختيار صورة الحياة التي تتفق مع إمكاناتهم الروحية وشروط حياتهم الاجتماعية، ويأملون في صورة الحياة التي قدمها المركز لتأكيد سيادته الثقافية، ولترويج سلمه المرتبطة بنمط بعينه من الحياة.

وإذا كان المركز الأوروبي والأمريكي يحفل الآن بثقافات مضادة لثقافة المدينة، التي تعبر عن نفسها في ثقافة الاستهلاك^(٧)، وتدعو هذه الثقافة المضادة إلى تبني النمط الشرقي والأسبوري أملاً في صورة جديدة للحياة أو ثقافة جديدة أصبح لها مشروعية الوجود، بعد أن فقد العقل الأوروبي مصداقه في تأكيد مرجعيته في قبول أي ثقافة أخرى من ثقافات الأطراف. واستطاعت أبحاث كلود ليفي شتراوس وأدورنو وهابرماس وهوركهايمر وجارودي أن تخلق مناخا يساهم في خلق صراع ثقافي داخل ثقافة المركز، هذا في وقت تتطلع فيه المدينة العربية (التي اهتم بها تجميع محفوظ من خلال القاهرة، التي كانت المكان الأثير لديه، حيث تدور فيها جل أعماله الروائية والقصصية) لتأكيد انتمائها لثقافة المدينة الغربية، فأصبحت تستورد كل الأدوات التي توفر الجهد والوقت، والتي قد لا يتلاءم بعضها مع حاجات الإنسان العربي الروحية والمادية. ولأن هذه الأدوات ليست من صنعه، فإنه يظل أسيراً لثقافة المدينة الغربية ويحتذى حذوها في حل المشاكل التي تنشأ لأسباب مختلفة، عن تلك التي ظهرت هناك.

ولذلك، فإن التحديث^(٨) الذي ينادى به الفكر العربي يحتاج إلى نقد، والعقلانية التي تدعو إليها يجب ألا تقتصر على صورة العقل المنطقي البارد الذي يحمل

والحياة، ولهم مفاهيم خاصة عن الملكية وأبنية القيم تعتمد على التغير وعدم الثبات الذي تعكسه حياته. واتخذت القصة لدى يحيى الطاهر عبد الله - من خلال التعبير عن هؤلاء وعن عمال البناء - تقنية قصة «القول» التي تعتمد على القصر والحكي الشفاهي في بناء عالمه الأدبي. وتجده أيضاً لدى محمد مستجاب في (التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ) و (ديروط الشريف)، فبناء القيم لدى «نعمان» مختلف تماماً عن بناء القيم لدى أهل القرية، وتجده أيضاً في مجموعتي سعيد الكفرلوي: (ستر العورة)، و (مدينة الموت الجميل)، وتجده أيضاً في أعمال الفنانة التشكيلية سوسن عامر التي تستلهم الوجدان الشعبي الذي يدرك العالم بوصفه أشياء محسوسة بذاتها، ولا يقوم بعملية التحويل الدلالي لكي يكون مجموعة من التصورات المجردة، كما هو الحال عند الطبقة المتوسطة، فاستخدمت الألوان بصورتها الوحشية والبدائية، وأُنادت من عالم الثقافات المصرية المتعددة في التعبير عن فن مصري له هوية خاصة تعكس علاقة الإنسان بالمكان والمناخ ومفردات الكون لديه التي تعكس رؤيته الإستمولوجية والميتافيزيقية للعالم.

والمثال الثاني من عبد الحكيم قاسم الذي قدم في روايته (أهلام الإنسان السبعة) التصوف الشعبي الذي يفهم التصوف بوصفه سلوكاً وحياة ووجداناً، وممارسة حياتية بين البشر، دون إحالة لعبارات مجردة، فتتجسد صورة أخرى للتصوف مختلفة عما هو سائد في الكتابات النظرية عنه. وهذه الصورة ترتبط بالتصوف في مظهره الحية، المعيشة لتجربة إنسانية، كل يوم في بلاده.

لكن، لماذا لم يكشف النقد عن هذه الثقافات في معرض تحليله لهذه الأعمال الإبداعية؟ قد يرجع هذا إلى أن النقد ظل ينظر للإبداع بوصفه انمكاساً للثقافة التي يتبناها الناقد، ولم يدع هذه الإبداعات تكشف عن نفسها، وعن الثقافة التي تطرح أنفًا للحياة ورؤية للعالم مختلفة عن تلك التي تمجدها في مفاهيم الوعي السائد

عن التعمد والتباين النوعي داخل الثقافة المصرية. وبالتالي، اتسم فهم الإبداع الروائي والقصصي والشعري والفن التشكيلي والموسيقى والعمارة، بكونه تعبيراً عن الثقافة المدونة، وتم تجاهل «الثقافة الصامتة».

والمقصود بالثقافة الصامتة تلك الثقافة التي تنتجها الجماعات الإنسانية، عبر صيرورة حياتها الاجتماعية، والتي لا تدرج تحت إطار الطابع المرجعي لثقافة المجتمع، وهو الإطار الذي اجتهدت الطبقة المتوسطة - بعد تعليم أبنائها، بعد ثورة ١٩١٩، وتقلدهم المناصب السياسية - في إعادة صياغة التراث وفق مفاهيمها عن العالم، من أجل تكوين ماهيات ثابتة للقيم الثقافية، تساعد على ترسيخ وجودها الاجتماعي في مسيرتها السياسية التي عبرت عن نفسها بعد ذلك في ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وذلك من خلال الاستعانة برؤية العالم المستمدة من ثقافة الغرب. وتوارت في الظل تلك الثقافات الشفاهية، والثقافات التي تسكن أطراف الرقعة الجغرافية المصرية، كما توارت أيضاً - من الخطاب الثقافي للطبقة المتوسطة - الجماهير التي لن يتطابق تصورهما للحياة مع تلك الصور التي تروج لها أجهزة الاتصال، فانخرطت هذه الجماهير في الطرق الصوفية، وأشكالها الحياتية التي تجدد ثقافتها، وأصبح لها مواسمها واحتفالاتها الطقوسية بالموالد حول أقطاب أسطورية تسكن الوجدان المصري، وتمتد رموزها المكانية من أسوان إلى الإسكندرية. لدى جماعات عديدة مثل القبائل والعشائر وجماعات الغجر والنوبة وغيرها.

والجمال هنا لا يتسع لحصر هذه الثقافات وصورها الحياتية، وإنما ما نريد قوله إن هذه الثقافات تم الوعي بها من خلال الإبداع. ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك، الأول من يحيى الطاهر عبد الله في القصة القصيرة، حيث عبر عن جماعات الغجر، التي تتميز عن الكيانات الاجتماعية الأخرى بعدم انتمائها لمكان محدد داخل مصر، وإنما تتجسد حياتها في صورة التنقل الدائم من مكان إلى مكان آخر، ولهم أعرافهم في الزواج

أن الإبداع المصرى - رغم تخلف النقد عن متابعته فى هذا الجانب، ورغم اعتماد الأديب والمبدع على فاعليته الذاتية فى خلق شروط إنتاجه، حيث لم تخطط مؤسسة ما لتوفير الحد الأدنى لخلق شروط الإنتاج الأدبى، فإن المبدع - كان الفرد فى قدرته على رؤية التعدد والتباين والتعبير عنه، ونقد الثقافة السائدة، حتى غدا الإبداع المصرى هو أكثر النشاطات إيجابية فى واقعنا المعاصر.

ولا يزال الفنان المصرى - بالرغم من كل شئ - هو الوجه المشرق لدينا. والمبدعون المصريون بأجيالهم المختلفة، يشاركون فى إنتاج ثقافة غنية بتعدداتها، ولم يتوقفوا عن الإبداع بوصفه تفجيراً لرغبات وصور وأفكار، لم يتمكن الفرد من التعبير عنها، وبالتالي لم تصبح الكتابة لديهم عملية أنطولوجية لقراءة الذات، وإنما تجاوز إدراكهم هذا كله، حيث أصبح الإبداع عملية مركبة فى مضمونها وأدواتها كذلك، وتبدى بوصفه عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعات البشرية فى الوطن، وتسهم فى الوقت نفسه فى تنمية الحساسية الجمالية، أى الإدراك الحسى للعالم، على نحو ينمى الوجدان فى إطار مغاير للثقافة السائدة.

وهذه الدراسة التى تحاول الكشف عن الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى لدى نجيب محفوظ، هى دعوة إلى التمييز بين «النص» و«الخطاب»، فى الإبداع، فالنص يكشف عن آليات وتفاصيل الثقافة وكيفية الرعى بها، بينما الخطاب هو توجهات هذه النصوص ووضعها فى إطار الخطاب الكلى لأدوات الاتصال فى المجتمع، وهى أيضاً دعوة إلى الاحتفاء بالإبداع المصرى الجاد وإبراز جهوده فى تعرف الهوية المصرية، وحرية المبدع فى الشروط الجوهرية، لكن يسهم المبدع فى تطوير المجتمع. أما نظرتنا الحالية للإبداع - التى تمكسها مواقف المؤسسات الرسمية من البدع - فتفترض مجتمعا مغلقا واحدا يفرض نمطا وحيدا من الرؤى، ويجعل مما هو قائم للمثال والمرجع الأسسمى، ويلغى بالتالى كل اجتهد

فى المجتمع. وتكمن المفارقة فى أن النقد حاول تفسير اختلاف ما تطرحه هذه الإبداعات عن ما هو سائد فى المجتمع المصرى، بتفسيرها من خلال ما هو سائد. أى أنه كان يقوم بعملية تعسفية نتيجة لوجود إطار مرجعى واحد يفترض أن هناك بعدا واحدا للثقافة المصرية، بينما هى فى الحقيقة قائمة على أبعاد متعددة تكشف عن رؤى متنوعة للوجود والحياة والعقل، يظهر فى استخدامها للغة، حتى إن هناك لغة للألوان تظهر فى استخدام «الرباط» بالموالد، وفى سيادة ألوان معينة فى الملابس فى مناطق جغرافية واجتماعية، وكل هذا بشكل ظاهرة لغوية خاصة، يمكن رصددها، وهذا يظهر غنى وثراء الثقافة المصرية.

وتكمن أزمة المجتمع المصرى السياسية فى أنها ترسيخ صورة بعينها للحياة اليومية، لم يعد ممكنا تحقيقها للسواد الأعظم من الجماهير التى سارت فى ركب التعليم الذى يرسخ لهذه الصورة. وتتبنى الطبقة المتوسطة، البيروقراطية، هذه الصورة وتدافع عنها، باعتبارها جزءاً من الدفاع عن وجودها السياسى - من خلال برامج محددة. ونتج عن هذا تراجع شرائح اجتماعية داخل الطبقة المتوسطة لتلحق بجماعات أخرى لم تستطع أن توجد عن طريق الصورة المكرسة للحياة اليومية. واستطاع الإبداع المصرى أن يعبر عن هذه الأزمة السياسية، بل أن يشير إلى إمكانات متعددة للخروج من هذا المأزق، عن طريق نقد هذه الثقافات الشائعة فى أجهزة الاتصال التى تقوم بتزييف الوعى. وتعتبر تجربة فتحى غانم الأدبية من أكثر النماذج الإبداعية تمثيلا لهذا النقد الثقافى، ورصد لتاريخية النهضة والسقوط لثقافة الطبقة المتوسطة. بينما نجد فى المقابل أن الدراسات الفلسفية لدينا قد اهتمت بدراسة الفكر الغربى باعتباره علما للأفكار، ولم تحاول دراسته بوصفه نتيجة للجدل الاجتماعى. والثرات أيضاً، تم تقديمه أوتأويله وفق إيديولوجية تتبع هذه الثقافة السائدة، دون الالتفات إلى التراث العينى. ولذلك لا بد أن نشهد

الطبقة المثقفة. ولذلك، يمكن القول إن أعمال نجيب محفوظ في «الثلاثية» وغيرها تجسد الخطاب النموذجي للأمة^(١٠)، الذي يمكن للنقد الثقافي أن يبرز عوامل الصراع والتحدّد داخله، من أجل صياغة نوع من التراصّل - أساسه الصراع - بين هذه الثقافات.

ويمكن أن تطرح، هنا، تساؤلات عدة:

- كيف تناول نجيب محفوظ قضايا الوجود المعنى في أعماله الروائية؟، وهل تكشف عن البعد الإستمولوجي والميتافيزيقي في خطابه الأدبي؟

- ما العلاقة بين تنامي خطاب نجيب محفوظ وحركة الفكر المصري والعربي المعاصر، في رؤية كل منهما للقضايا الرئيسية التي يطرحها عصرنا الراهن، وتفجرها مشكلات الواقع اليومية، عبر الخلفية السياسية والتاريخية؟

- هل يشرّح نجيب محفوظ بفلسفة جديدة ضمن خطابه الأدبي متعدد الجوانب، الذي يمكن دراسته على المستوى السياسي، والاجتماعي، والأدبي، وأيضاً الفلسفي، لاسيما أن الرواية لا تزال هي أداة الفلسفة المعاصرة في التعبير عن رؤاها^(١١)؟

- هل يمكن للإبداع المصري والعربي أن يكون مشروعاً فكرياً، لم يفسح النقد عن أبعاده المختلفة بعد؟ لاسيما بعد غياب الجمالي والتخيّل من المشروعات الفكرية الراهنة.

- هل يمكن الإفادة من صياغات الخطاب «المحفوظي»، في الصراع الدائر الآن بين تيارات الفكر في بلادنا؟

هذه بعض الأسئلة التي تطرح نفسها عند دراسة الخطاب الثقافي للإبداع في أعمال نجيب محفوظ. ولكن، كيف يمكن تناول أبعاد هذا الخطاب الثقافي في هذه الأعمال؟ خصوصاً أن هناك دراسات كثيرة ركزت على دراسة آليات هذا الخطاب وتقنياته الجمالية.

إبداعي يعبر عن التركيب الخلاق بين الذاتي والموضوعي، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل، وبالتالي فهو جدل متوتر لا يتحقّق إلا ضمن سياق من الصراع والحوار بين القوى المختلفة للمجتمع. ولا يمكن أن ننظر للهوية المصرية بوصفها شيئاً قد اكتمل وانتهى وتجمّد في الماضي، وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغنّي بها، فالهوية المصرية ليست معطى ساكناً في الماضي وإنما هي معطى متطور ومتحرك، ويجب أن نعطي لها أفقاً أرحب من الماضي. إن الانفتاح على العالم لا يتحقّق إلا بانفتاحنا على الداخل، حتى لا نحول هويتنا إلى مجموعة من السمات والصفات الثابتة التي تدل على غياب الحيوية التاريخية.

- ٢ -

هل يمكن اعتبار النصوص الأدبية مصدراً من مصادر تحليل الخطاب الثقافي للأمة؟ وهل لهذا المصدر طبيعة خاصة، تعكس فلسفة ما، وتجسّد خطاباً ما ضمن الخطابات العديدة التي يحفل بها الواقع؟ وما أهمية هذا المصدر في كشف جوانب الخطاب الثقافي؟

إن الخطاب الثقافي الذي تطرحه أعمال نجيب محفوظ يجسّد الفلسفة بالمفهوم المعاصر، التي لم تعد تقتصر على التصورات المجردة، وإنما تعكس صيرورة الواقع المعيش^(١٢)، ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ - بهذا المعنى - تقدم فلسفة أو خطاباً ثقافياً عبر عن فاعليات اجتماعية في الواقع، وتطرح برنامجاً أو مشروعاً يمكن أن ينهض الواقع على أساسه. وقد كان نجيب محفوظ حريصاً على تقديم رؤيته للتيارات والثقافات التي تتحرك في الواقع الاجتماعي، دون وقوع في أسر التفسير المسبق. فحيرة «كمال عبد الجواد» في «الثلاثية» هي تجسيد لحيرة مجتمع بأسره، على منعطف تاريخي تدخله الأمة بكامل تياراتها المتباينة. فكمال عبد الجواد ليس رمزاً، لكنه تعبير كلي عن الوعي بالمصير لدى

متعطفا تاريخيا للفكر المصرى، لدى طبقة كانت لانزال ممزقة - بفعل تكوينها الثقافى - بين منهجين لمواجهة قضايا الحياة اليومية، أحدهما منهج كلى مجرد، والآخر علمى عينى، يعبر عن نفسه فى تموضع القضايا وتعقدتها. وهذه القضية لم تحسم بعد فى أرض الواقع، لأن المؤسسات لانزال تخلط بين المنهجين فى تناول القضايا التى تعرض لها، ولم تتحول المؤسسات إلى بنية قوية فى هيكل المجتمع، ومن ثم نرى الانشطار المعرفى بين تيارات المجتمع فى استبدال منهج بآخر، وغاب دور المتخصص بسيادة الوعى الزائف فى تشخيص ما يعرض له من قضايا. وهذا الانشطار المعرفى يتجسد فى تحليل مضمون الخطاب السائد فى الكتابات المختلفة حول الموضوع الواحد من مشكلات الواقع، وتحولت بعض نماذج الخطاب إلى صورة من صور المعيارية التى يبنى أن تسود فى طرح القضايا، ولم يفسح العلم عن نفسه فى صورة مناهج تفصيلية، تدرس الموضوع من جوانبه المتعددة، وسيطر السبب «الأولى» على تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وهذه إيديولوجية مضللة، لكنها لانزال حاضرة فى الخطاب المعرفى، ومعناها نقل النهج اللاهوتى فى التفكير إلى شؤون الحياة اليومية، وهو نهج ينزع عن الإنسان فاعليته، ويسط موضوعات فى البحث عن الجوهرى الذى يتفق مع العلة الواحدة الكافية لتفسير كل شئ، ولا يخدم الدين فى شئ، ويحمل من المعيارية «النصية» سلطة تمارس تأثيرها فى الحياة العملية، حيث يغيب الوصف، وهو مفتاح فهم الواقع، ومن ثم تأتى مرحلة التفسير، والتخطيط لإجراز ما هو استراتيجى فى الثقافى.

٢ - التلقى الميتافيزيقى: وهو يتصل بعالم رواية (أولاد حارتنا)، فالبعد الإستمولوجى ضرورى للتفرقة بين

لقد قمت بتقسيم القضايا من خلال تقصى روايات نجيب محفوظ، وهذا الترتيب للقضايا لم يرد فى هذه الروايات على هذا النحو، وإنما هو إعادة بناء لمحتوى الخطاب المحفوظى بما يساهم فى الكشف عن الإستمولوجيا الوجودية التى يركز إليها. فلقد بدأ بالتاريخ على أنه أداة لفهم الواقع المعاصر، ولم يبدأ بالميتافيزقا.

١ - قضايا الميتافيزقا: وهى تبدأ من الإنسان، وإدراكه عوالم. وهذه القضايا ليست - لديه - مجردة، فالتلقى الميتافيزقى، وقضايا الوجود الإنسانى متلاحمة فى نسج واحد. فالبحت عن «الجبلاوى» فى (أولاد حارتنا) يمثل صورة تشير، ضمن ما تشير، إلى البحث عن الفاعلية، وبحث الإنسان عن القدرة التى تتيح له أن يفهم ما يجرى على أرض الواقع، ليكون قادرا على استغلال مواد الواقع الخام فى إنتاج حياته. فالدالة الدينية قد تكون هى القشرة الخارجية لهذا النص التى يبنى تجاوزها إلى دور الإنسان فى إنتاج حياته. وقد صدرت هذه الرواية فى وقت كانت تتم فيه محاولات فى الفكر المصرى والعربى من أجل تحويل مركز الاستقطاب لوعى الإنسان بواقعه إذا أراد أن يكون فعالا، بدلا من تقليب الذاكرة البشرية. فالعلم ليس مقابلا - بمعنى التضاد - لللاهوت، وإنما هو منهج لمواجهة ما يجابهنا من مشاكل جزئية تتصل بإنتاج الإنسان لحياته اليومية، فى نفاصلها الجزئية، بينما اللاهوت هو رؤية «كوسمولوجية» ذات طابع كلى، يربط إدراكه بمجمل التجربة والخبرة الإنسانية، فى علاقاتها بذاتها وبالكون. وأزعم أن الرواية، فى طرحها الفهم الميتافيزيقى، لم تكن تطرح التعارض بينهما، بقدر ما كانت تبحث عن المنهج الملائم للإشكالات الجديدة التى يواجهها الإنسان المصرى الذى يجد نفسه مسؤولا عن بناء وطنه، بعد تسلمه السلطة، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. والرواية، بهذا المعنى، تجسد

ثم، يثار السؤال: لماذا يتبنى الفرد مسؤولية المجتمع بأسره، بينما لا يستطيع أن يتحمل مسؤولية ذاته فرداً؟ وقد تجلّى هذا في بداية (الحب فوق هضبة الهرم)، فالباحث عن المعنى الميتافيزيقي، والوجودي يصبح متاحاً حين يتجاوز الفرد مشاكل الضروريات التي يمكن من خلالها إنتاج حياته، بينما في المرحلة اللاحقة التي يؤرخ لها نجيب محفوظ - كتطور للوعي وأشكاله لدى الأفراد - يصبح توفير الحد الأدنى - وهو السكن والعمل - غير متاح، وبالتالي لا توجد قضايا البحث عن المعنى والانتماء والوعي بالمصير.

٥ - الواقع واليوتوبيا: بعد أن قدم نجيب محفوظ توصيفه للمجتمع المصري، وجسد المأساة التي يعيشها الفرد، قدم كتاباً فلسفياً، هو (رحلة ابن فطومة)، وهو يمثل البحث في النظرية السياسية، ويشرح هذا من خلال تحليله الفكر السياسي عبر العصور المختلفة من خلال المدن التي تتبنى نظاماً سياسياً ما، ويقدم الأبعاد الميتافيزيقية والإستيمولوجية لليوتوبيا، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن البحث عن الجحيم والفردوس يكون في الأرض، وليس في السماء. وهذه صورة لمفهوم الفكر السياسي تختلف عن صورة الفارابي عن المدينة الفاضلة.

٦ - مفهوم التاريخ عند نجيب محفوظ: هل هو تاريخ أجيال، أم تاريخ طبقات وفئات اجتماعية؟ وما علاقة التاريخ بالإبداع الأدبي في الرواية من خلال الأعمال التي قدمها محفوظ في بداية أعماله الأولى. فالتاريخ في ذاته لم يقصد محفوظ تقديمه، وإنما استخدم التاريخ لإثارة قضايا الواقع للجنة، فليست هناك رواية تاريخية تقدم التاريخ بالمفهوم المدرسي لتعليمه، فهذا يخرج عن نطاق الإبداع للتعليم، وإنما التاريخ هنا هو مجاز للتعبير بحرية عما يريد الكاتب تقديمه. لكن الكاتب اكتشف أن هذه

العوامل الممكنة التي يخوض فيها الإنسان، وتكتنف تجربته في العالم، وقد تواصل هذا القلق في رواية (الطريق) أيضاً، وارتبط البحث الإستيمولوجي عن الحقيقة، بمفهومها الإنساني، بالبحث عن الهوية، ومعنى الوجود، ودلالة الانتماء. وكان نجيب محفوظ يطرح ميتافيزيقاً للقلق الاجتماعي الذي يغير من وضعية الإنسان وموقفه من السلطة، وللقلق الميتافيزيقي الذي يمثل بحثاً عن التحقق الوجودي.

٣ - من الميتافيزيقا إلى العدالة الاجتماعية: بمعنى أن الكاتب ينتقل من القلق الميتافيزيقي في (أولاد حارثنا) و (الطريق) إلى القلق الاجتماعي، كما يتجلى في الضرورة التاريخية للمجتمع الإنساني في (اللس والكلاب) و (ملحمة الحرافيش). ويمكن المقارنة هنا بين نجيب محفوظ وفريدريك شيلر في فهم كل منهما للعدل الاجتماعي. فلقد اهتم شيلر بهذا في مسرحية (الصوص)^(١٢) التي تحاول أن تطرح حلاً لغيباب العدل الاجتماعي، يقترب من المفهوم الذي قدمه محفوظ في رواية (اللس والكلاب). فالبطل لدى كل منهما يسرق من المجتمع من أجل غاية نبيلة، وكلاهما يرفض فساد المجتمع، ولكن كل منهما ينتهي نهايةً مأساوية أيضاً.

٤ - الوعي بالمصير: يؤدي افتقاد العدالة والحرية في المجتمع إلى اغتراب الفرد عن نفسه، نتيجة لاغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، لأنه يشعر أن المجتمع يضاد وجوده الفردي، ويحدث هذا الشرح العميق بين الفرد والمجتمع، ومن ثم يترجع الوعي بالمصير من الوعي الكلي به إلى الوعي الفردي به، وهذا الوعي الفردي ينتهي بمحدود الذات الضيقة. وتعدد مصائر الأفراد في ارتباطها بالوعي الممكن لديهم، وتعدد الأفراد ذاتهم، لأن الانتماء بالمعنى الاجتماعي لم يعد موجوداً. ومن

وهذا المنهج من خلال التاريخ البيولوجى لعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ولأسماء أن الأفراد فى «الثلاثية» لا يملكون مصيرهم، وإنما تصنعهم أقدارهم التى تحيط بهم من كل جانب. لكن هذا الجانب الفردى فى الصيرورة البيولوجية، يختلط بأسباب معقدة أخرى، فيتغلى محفوظ عن هذا التيسيط، ليهود فى (الحرافيش) لينتقل من تاريخ الأجيال إلى تاريخ الطبقات، واختبار للفلسفات المختلفة التى يروج بها المجتمع، بما فيها السحر، وهذا يعنى أنه لا يمكن فهم الكلية الاجتماعية للمجتمع المصرى، دون الإحاطة بالتاريخ باعتباره عنصرا أساسيا له، فالتاريخ المصرى القديم يبدأ بتاريخ الأسرات، وهذا ما نلجده فى تاريخ أسرة السيد عبد الجواد، لكن فى (الحرافيش) تتبع النسل الذى ينحدر من سلالة عاشور الناجى، وهى سلالة تمتد إلى ثلاثين فردا عبر أجيال متعاقبة، يحمل كل منها هماغظما يسعى إلى تحقيقه، من خلال الأفق الذى تبيحه له تجربته.

٧- **التصوف فى أعمال نجيب محفوظ: هل يمكن أن يكون حلا فرديا، ولأسماء أن الطرق الصوفية - فى مصر - تحتل مساحة كبيرة من الوجدان الشعبى، المنفصل عن التنظيمات السياسية والإعلامية؟ وقد وجد الوجدان الشعبى فى هذه الطرق ملاذا لممارسة الطقوس المرتبطة بتاريخه الطويل. ولكن نجيب محفوظ لم يتعرض للتصوف فى صورته الشعبية، ولكن طرحه باعتباره واحدا من الحلول للبحث عن الحقيقة لدى الطبقة التى تقع فى صدام مع السلطة، لأن الواقع بمفهومه العيى هو نقطة الارتكاز لديه. والتصوف عنده مرتبط بعلاقة عضوية بين الفرد والكون، وهو ملمح أساسى لطموحات الوعى المجرد فى امتلاك حقيقة ما فى عصر يستعصى على المرء فهم أو إدراك أى شىء.**

الآلية فى الكتابة لا تقدم له إمكانات لتقديم كل ما لديه، ولأسماء أن إلحاحات الواقع التى يردد القاص التعبير عنها أكبر من هذه الآلية، آلية التاريخ فى الكتابة الإبداعية. ولذلك، انتقل فى الرواية التى تلى مرحلة كتابته التاريخية، ابتداء من رواية (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥، إلى تجسيد تيارات الفكر المصرى المعاصر كما تعبر عن نفسها فى التيارات السياسية. وكانت مسألة «محبوب عبد الدائم» فى (القاهرة الجديدة)، تجسيدا لعدم الانتماء لنظرية ما، حتى لو كانت الفوضوية تخميه من هذا التشويه، لكن التاريخ يعود ليلح على كتابة محفوظ فى «الثلاثية»، فالنظرة البيولوجية للتاريخ كانت سائدة فى الفكر المعاصر مرتبطة باشبنجلر spengler (١٨٨٠ - ١٩٣٦) الذى اعتمد مفهوم المصير فى تصور مستقبل الحضارة، فالمصير لديه ليس قوة خارجية تحدد مصير الإنسان على النحو الذى نلجده فى الحضارة اليونانية، وإنما الوعى بالمصير هو شعور الإنسان بذاته وكيانه المستقل إزاء قوة إنسانية أخرى تحدها وتجعل وجوده فى خطر، فحين ذاك تنبثق الطاقات الكامنة فيه من أجل تأكيد الوجود. وقد أفاد نجيب محفوظ من هذا الفهم البيولوجى للتاريخ، ومن طرح اشبنجلر أن لكل حضارة شخصيتها وخصائصها الذاتية، وهى مفتوحة على الحضارات الأخرى، وبالتالي يتوالى عليها ما يتوالى على أى كائن عضوى حى من ولادة ونمو وشيخوخة وفناء، فهناك تعاقب دورى للحضارات، فكل حضارة تنبأها ثلاث حالات، أولاها ميلاد حضارة جديدة بفعل استشارة قوى أجنبية لها، وثانيها: حالة الخضوع والتلازم الظاهرى للحضارة الضعيفة التى تتخذ من التشكل الكاذب للحضارة مظهرها لها، لخضوعها بالحضارة الأقوى، والحالة الثالثة اختناق الحضارة فى المهذ حين تلتقى بحضارة قوية. فهل أراد نجيب محفوظ أن ينقل هذه النظرة،

وتكتشفها بشكل مباشر. فالقلق الميتافيزيقي عبر عن نفسه في تناول نجيب محفوظ لموضوع الموت، وفي كل مرحلة من مراحل الكاتب كان يضيف إليه بعداً من الأبعاد، أو يكشف به عن ظاهرة من الظواهر، ففي «الثلاثية»، نلتقي بالموت في صورة موت فحسى ابن السيد عبد الجواد في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وملتقى بالموت في (خان الخليلي)، حين يموت «رشدى» متأثراً «بداء الصدر»، حيث سلوكه اليومي لا يجعله يخرج من أحابيل هذا المرض، إلا بالموت، وأخوه يرى في مسوته «الحياة»، بينما هو قابع، خلف نافلته يقرأ الأفكار القديمة، كأنها صورة للموت المتعوى والموت المجازي والموت الحسى بصورة مختلفة. ثم نلتقي بدراسة موسعة للموت في علاقته بالحياة والوجود والتحقق في (ملحمة الحرافيش)^(١٣)، وهي دراسة تقوم على اختبار مفاهيمنا عن الموت من خلال الفعل التخيلي، ليفضى بنا إلى رؤية وجود الموت في نسيج الحياة والتعبير عن الصيرورة، وتجسد المخلوقات والأشياء، وأن الإنسان من حيث هو فرد ليس مركزاً للكون، وإنما هو جزء في ملحمة كبرى للإنسانية، وأن التوقف عن إدراك هذا المعنى هو العدم ذاته. ونزع محفوظ بذلك القشرة الخارجية عن توهماتنا عن الموت، المليئة بالشفقة العاطفية الساذجة عن الوعي بالذات في مسيرة الحياة، من خلال فكرة الموت وارتباطها بفكرة الخلود في الفكر المصري القديم. وكأن محفوظ يدير حواراً خصباً مع هذه الاتجاهات في شكل حوار نقدي من خلال هذا الحشد من الشخصيات، التي تقدم - من خلال حياتها - اختباراً لمفهومها عن الموت، حتى تلك الشخصية التي تمرد، وتستعصم بالسحر والجن، لكي لا تشيخ وتموت، فيصيبها الجنون، لأن الحياة كلها تتغير، ويبقى هو بلا تغير، كأنه يجسد العدم ذاته.

وهكذا، فإن كل القضايا الفلسفية تطرح نفسها في عدد من روايات محفوظ بصورة تمكس التطور في الوعي

هذه بعض القضايا التي يثيرها خطاب محفوظ، وهي تكشف لنا عن إستمولوجيا الاستمارة على نحو أثر في وعي القراء أكثر من الكتابات النظرية، حتى باتت أعماله أحد مصادر الوعي بالواقع لدى الفئة التي تماظم وجودها بعد ثورة ١٩١٩، وبرزت في الصعود الاجتماعي بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وخطاب محفوظ يرتبط بهذه الفئة، ويرتبط بالمدينة، هذا المكان الحديث. وفكر أو فلسفة المدينة لا يؤثران في مضامين روايات محفوظ فحسب، وإنما يؤثران أيضاً في الآليات التي يستخدمها الكاتب أيضاً. فتقنيات الكتابة عن المدينة في مقاطعات الزمن الذي يحمل ملامح المكان، تعبر عن نفسها في توالي الحدث. ولذلك، لا يمكن تناول هذه الموضوعات منفصلة عن بعضها وبعض، وإنما هي مترابطة في نسيج واحد. وهذا التوتر في النسيج المعرفي لفلسفة الكاتب - كما تتجسد في أعماله - يجسد التوتر الصراعي لما تتبناه التيارات المختلفة من رؤى وأفكار لتحقيق أحلامها في الواقع.

- ٣ -

هذه الجوانب المختلفة التي أشرنا إليها بوصفها أبعاداً للخطاب الثقافي لدى محفوظ، لا يمكن تناولها في دراسة واحدة، لأن لكل منها تدياتها المختلفة عبر أعماله، فالقلق الميتافيزيقي الذي طرح في (أولاد حارتنا) يطرح مرة أخرى في (الشحاذ)، ومرة ثالثة في (ميرامار)، فهذه القضايا ذات بعد تاريخي لديه، لا يمكن تجاهلها. وقد نامت نظرتهم ورؤيتهم لها عبر المراحل التاريخية المختلفة التي مر بها الواقع الاجتماعي، وهذا يفترض منهجاً يراعى هذه الصيرورة في المفاهيم - التي تكون الأساس المعرفي لرؤيتهم الجمالية - عند تناولها، فهي ليست مفاهيم سكنوية، وإنما تنامي بتنامي العالم، هذا بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ لم يستخدم هذه المفاهيم والتصورات كما هي، ولم يعالجها بشكل مباشر، وإنما تناولها من خلال موضوعات عينية، تستقرى تفاصيل الحياة اليومية،

وبالتالى من خلال المسار التكويني للأمة عبر صراعاتها المختلفة. فسرديات (اللس والكلاب)، و (السمان والخريف)، و (الطريق)، و (الشحاذ) و (ثرة فوق النيل) و (ميرامار) تقدم فلسفة خاصة فى مفهوم العدل الاجتماعى، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام النضال المسلح فى تحقيقه، ودور العمل فى حياة الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكرى لهذه الروايات، فالإنشغال الذى طرحه محفوظ فى رواية (أولاد حارتنا) مختلف عن ذلك الذى طرحه فى رواياته الأخرى. فالطابع الفلسفى - الذى يتضح فى تسرب مصطلحات الفلسفة إلى البنية اللغوية فى هذه الرواية مثل مصطلح «الخلاء» - الذى لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان يشير إلى العدم قبل التكوين - مختلف لأن الفضاء الروائى هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التى تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التى طرحتها رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها. ولا يمكن اختزال العمل الروائى فى صورة الرمز، لأنه يجعل من شخصيات العالم إحالة لشيء خارجى، وبالتالي يجعل من الرمزى - الخارج عن العمل الروائى - هو الجوهرى، ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هى الثانوى. وهذا فهم مغلوط لطبيعة علاقة الإبداع بالواقع، لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهى مع الواقع وإنما تجاوزه:

وتعكس الرواية عموما صورة من صور الوعي بالواقع، وليست هى الواقع ذاته. ورواية نجيب محفوظ هى رواية تكرر نفسها لتقديم تاريخية الوعي فى علاقته بالعالم الخارجى، والمكان، والزمان، بل تحاول أن تجاوزه المتناهيين التقليديين، لأن كاتبها لا يقدم توصيفا للأفكار بحثا عن أصل الأشياء، وإنما يطرح أسئلة حية تتم عن أزمة فكرية، تعترض مجتمعا بأسره، نتيجة لتغير علاقاته الاجتماعية والسياسية، مما خلق معاناة فكرية حقيقية لدى الأفراد، لاسيما أن هذه التغيرات تمس الهوية. ولهذا، يرى سمير أمين، فى دراسته عن البعد الثقافى للتنمية فى المجتمع المصرى، أنه إذا كان ماكس فيريرى فى البروتستانت سببا فى نشأة الرأسمالية، فى دراسته عن العلاقة بين الثقافة والاقتصاد، فإن الإنسان المصرى - على عكس ما ذهب ماكس فيرير - وجد نفسه مطالباً بإعادة النظر فى تراثه ومفاهيمه عن العالم، نتيجة للتغيرات التى ألت بواقعه. ويفسر سمير أمين الفكر المصرى المعاصر، على ضوء هذا التفسير المعكوس لنظرية ماكس فيرير (١٥). وأزعم أن هذا التفسير يتجاهل تواصل سمات ثقافية أخرى ظلت ممتدة، وإن كانت مكبوتة، ومسكوتاً عنها فى الخطاب الرسمى للتيارات الثقافية. وقد وقع سمير أمين فى هذا التجاهل، لأنه اعتمد على النصوص الفكرية، وذات الطابع السياسى، ولم يحفل بالنصوص الأدبية، التى تمتاز عن غيرها بحكم طبيعتها بهامش من الحرية النسبية الذى يتيح الأشكال التخيلية التى يستخدمها الأديب، فلا تقع مع صدام مباشر مع السلطة القائمة، بالإضافة إلى أن المشروع الثقافى كان تابعا للمشروع السياسى، رغم أن المشروع الثقافى كان يعنى وجود مخطط عام لاستراتيجية بعيدة المدى فى تأسيس صورة المجتمع الجديد. ولعل إخفاق المشروع القومى كان نتيجة لهذه التبعية التى تسحب الثقافى وراء السياسى، دون أن تتيح له حرية النقد فى الممارسة الاجتماعية. ولم يقع نجيب محفوظ فى التصور السالف الذى قدمه سمير أمين من تبعية المشروع الثقافى

بالذات من خلال المسار التكويني للأمة عبر صراعاتها المختلفة. فسرديات (اللس والكلاب)، و (السمان والخريف)، و (الطريق)، و (الشحاذ) و (ثرة فوق النيل) و (ميرامار) تقدم فلسفة خاصة فى مفهوم العدل الاجتماعى، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام النضال المسلح فى تحقيقه، ودور العمل فى حياة الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكرى لهذه الروايات، فالإنشغال الذى طرحه محفوظ فى رواية (أولاد حارتنا) مختلف عن ذلك الذى طرحه فى رواياته الأخرى. فالطابع الفلسفى - الذى يتضح فى تسرب مصطلحات الفلسفة إلى البنية اللغوية فى هذه الرواية مثل مصطلح «الخلاء» - الذى لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان يشير إلى العدم قبل التكوين - مختلف لأن الفضاء الروائى هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التى تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التى طرحتها رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها. ولا يمكن اختزال العمل الروائى فى صورة الرمز، لأنه يجعل من شخصيات العالم إحالة لشيء خارجى، وبالتالي يجعل من الرمزى - الخارج عن العمل الروائى - هو الجوهرى، ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هى الثانوى. وهذا فهم مغلوط لطبيعة علاقة الإبداع بالواقع، لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهى مع الواقع وإنما تجاوزه:

بحيث يصبح البناء الفنى المكثف والمقتصد إشارة إلى الواقع الفعلى، وأداة نتقل بواسطتها من الجمالى إلى المعرفى، ومن المجرد إلى الشخصى.. فكان البناء الروائى نفسه نفى بساطة الواقع الخارجى، ونفى للأحكام اليومية البسيطة، بشكل تتم فيه قراءة الواقع من وجهة نظر الرواية، وليس العكس (١٤).

ولهذا، يمكن القول إن الميتافيزيقا عند محفوظ هي ميتافيزيقا علاقة الإنسان بالطبيعة، وبالأحر، وبالمؤسسات القائمة. وتتضح علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال إلحاح فكرة المكان التي تلقى بظلالها النفسية والعقلية والتاريخية على الإنسان الذي يعيش في مكان محدد. ودراسة جماليات المكان في (خان الخليلي)، و(الثلاثية)، و(زقاق المدق)، تفصح لنا عن أبعاد هذه العلاقة التي تأخذ نارة سمة أنطولوجية ونارة ثانية اجتماعية، ونارة ثالثة سياسية. وهذا البعد الميتافيزيقي، في مفهوم العلاقة، قد تولد لدى نجيب محفوظ عبر تراكمات تاريخية، من خلال أعماله التي تجسد مسار تاريخ هذا الوعي بطبيعة هذه العلاقة، ومن ثم اكتشف طبيعة الانقلاب الأنطولوجي في فهم الوجود ذاته، الذي لا ينفصل عن الإنسان، وأصبح مفهوم الحقيقة المتعالية لا رجوع له في هذا النسق الإنساني.

إن طبيعة علاقة الإنسان بالمكان تفرض عليه آليات في التعامل مع نفسه، ومع الآخرين، نابعة من شروط المكان ذاته. هذه الشروط سواء كانت مفروضة عليه من خلال سلطات رمزية، تراثية، أو سلطات مؤسسية، هي المدخل الضروري لفهم هذه الفلسفة في سياقها الخاص، ولا تتحول إلى صيغ مجردة منفصلة عن الزمان والمكان. فهذه الآليات التي حرص نجيب محفوظ على تقديمها هي شكل من أشكال الممارسة التي تجسد الفلسفة بمفهومها المعاصر، وليس بمفهومها التقليدي، مما يسم فلسفته بطابع خاص من الحيرة النوعية، لأنه لا يقدم تصورات، وإنما يقدم حقيقة مرتبطة بتاريخ وزمان ومكان معين. فالإرادة، من حيث هي معرفة وتحقق، تختبر ذاتها من خلال هذه الممارسات وليس من خلال تأملها الباطن. وهذا ما تجده في (رحلة ابن فطومة) حيث نجد الفرد يختبر ما لديه من إرادة للمعرفة والتحقق الإنساني من خلال الرحلة إلى المدن المختلفة، التي لا يفضى كلها إلى أي تحقق، ليبقى التحقق مرتهنا بواقع محدد، بدلا من تلك المدن التصورية التي لا تقوم على أرض الواقع.

للمشروع السياسي والاجتماعي، لأنه حرص على توجيه نقد فعال، للممارسة السياسية وتناقضاتها ويضع هذا في رواية (اللس والكلاب)، وفي (ثرثرة فوق النيل)، وفي (الشحاذ) حيث تحولت العلل النفسية تعبيرا عن ظواهر اجتماعية في الواقع السياسي، تجسد أزمة الانتماء والاغتراب بمفاهيمه المركبة نتيجة للأزمة التي يعيشها المجتمع المصري. فالحقيقة في أفقها الإستمولوجي عند نجيب محفوظ كانت تتحدد في الواقع المعيش، وصورة الحياة اليومية، فلم يتوقف إلا عند الأنماط السلبية التي تجسد وجود هذه المسافة بين الفرد والمجتمع، وتشير إلى هذا الشرخ بين الفرد والجماعة البشرية التي ينتمى إليها، والمؤسسات التي يعيش في ظلها.

إن الخطاب الفلسفي لنجيب محفوظ لا يمكن استيعابه من خلال المفهوم التقليدي للفكر الفلسفي الذي يفصل بين الفكر logos والممارسة praxis، وإنما يجسد هذا في الصورة التخيلية التي تقيم وحدة بينهما، تتضمن الصراع داخلها. وأزعم أن المدخل الفلسفي للقضايا الفلسفية عند نجيب محفوظ يمكن أن يكون من خلال مارتن هيدجر، وليس من خلال هيجل أو ماركس، على الرغم من إفادتنا من كليهما في قراءة نص محفوظ الأدبي في بعده الفلسفي، ذلك لأن هيجل قد قدم رؤية شمولية تستطيع أن تستوعب كل شيء بينما قدم ماركس الأساس الإيديولوجي لتأسيس العالم، وفق مبدأين هما: صراع الطبقات وفائض القيمة، بينما هيدجر لا يتساءل عن الحقيقة، ولكن عن الكيفيات والصور المختلفة لتبديدات الحقيقة، لا يسعى إلى امتلاك الحقيقة النهائية بقدر ما يسعى إلى توصيف العالم، وما يحيط بالوجود البشري من قضايا وإشكالات.

فالميتافيزيقا عند نجيب محفوظ أقرب للميتافيزيقا عند هيدجر، التي ترتبط بشروط العصر، وتبدأ بالعالم كما هو، لا كما ينبغي أن يكون، فتتحد الفكرة بالواقع، أو بتحقيق الحلم اليوتوبي على نحو ما فعل ماركس.

إضفاء الطابع السردى على اللحظة الإنسانية، عن طريق إسقاط تأويلات الإنسان على الأشياء، أو البحث عن المعنى فى ذاته (كما فى تجربة الحب الفاشل لكمال عبد الجواد فى «قصر الشوق»)، ونكتشف عبر آليات العلاقة والبناء الروائى أن كل معنى هو نسى، حين ننظر له، من خلال مفهوم علاقة الإنسان بالآخر، وتاريخه الشخصى، وأن البحث عن المعنى لدى الطبقة المتوسطة هو بحث عن إرادة للقوة، التى تريد أن تترجم نفسها إلى ممارسة يومية فعالة.

فليس المقصود عند نجيب محفوظ إثبات الأصل التاريخى، بمعنى الوقوف عند لحظة تحددت فيها خصائص العالم، وتمتعت ماهيته، ليكون تاريخها فيما بعد مجرد انتشار وامتداد لما سبق، فهذا يوقعنا فى أن تصور الأشياء فى بداياتها كانت كاملة، وإنما يتوقف عند التاريخ بمفهومه الاجتماعى، وليس التاريخ بمفهومه الميتافيزيقى التقليدى، الذى يهتم بالمنشأ الوحيد. وإذ يرصد صور التعدد والانفصالات التى تتجسد فى الشخصيات التى نطالعها فى أعماله (سميد مهران، كمال عبد الجواد، أحمد عاكف، زهرة، عاشور الناجى). فنجيب محفوظ لا يبحث عن الأسس الثابتة، بل يقلقه ما تراه الميتافيزيقا ساكنا، ويفتت ما نظنه موحدا، ويظهر التنوع فيما يبدو منسجما. ولذلك، يمكن تحديد بعض السمات الرئيسية للخطاب الفلسفى عند نجيب محفوظ كالتالى:

- يقدم نجيب محفوظ تحليلا مشغلا للأعراض الإنسانية، فى حالاتها المختلفة، بحيث تبدو كأنها سيميولوجيا تؤزل الدلائل تبعا للقوى التى أنتجتها، فليس هناك انفصال بين الإنسانى وما يحيط به من أشياء.

- تقديم العالم فى صيغة كيفيات فاعلة، أو منفعة، بحيث لا يمكن فصل سمات العالم وأبعاده الروحية عن أطراف العلاقة التى تشكل هذا العالم.

وهذه الرواية تمثل النفى لكل محاولة تبحث عن الحقيقة على مستوى التأمل الباطنى، وليس من خلال الممارسة العملية الحية، المرتبطة بالآخر والمؤسسات المختلفة.

ولهذا، فإن كثيرا من روايات نجيب محفوظ تقوم على المستوى الفلسفى بفضح الأوهام التى ركنت إليها الثقافة المصرية فى سيرتها الطويلة، فى محاولتها لصياغة بناء من القيم الثابتة، يمكنها من تأكيد سيادة سلطة ما. ويبرهن أن هذه القيم الثابتة - كما فى (الحب فوق هضبة الهرم) - هى تشويه يعوق الإنسان عن إدراك صورة المجتمع، وتقدير فاعليته فى المشاركة فيه، وكشف عن هذا التشويه الذى حول الأوهام إلى حقائق، كما يظهر فى رواية (الكرنك) و (ملحمة الحرافيش)، ويبرهن من خلال الأخيرة أن طريق القضاء على أوهام التأمل السكونى، هو الوعى بممارسة الحياة اليومية، ومعرفة الحياة الاجتماعية حتى تظهر الحياة الحقيقية وتبدأ المعرفة الإيجابية، ويدرك الفرد علاقة الوعى بالمصير بالإدراك لضرورة الواقع المعيش. ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ حاولت أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية، وهذا ما فهمه البعض على أنه صدام مع الدنيا، ولكنه لم يكن كذلك، وإنما كان صداما مع المفاهيم الجاهزة عن العالم. فالكتاب لا يتساءل عن أصل الكون والأشياء، وإنما يحاول تأسيس مبادئ جمالية يمكن من خلالها أن نفهم الكيفية التى تشكل وفقها إمكانات البشر من خلال المكان الذى يصنع زمانهم الخاص. وهذا يعنى إعادة النظر فى كل ما يتعلق بالزمان وكل ما يتشكل داخله. ولعل هذه الدورة البيولوجية أو العلاقة العضوية بالكون والبشر هى الأصل الذى ينبغى أن نبدأ منه، بوصفه مفتاحا للعالم الذى نعيش فيه، بحيث لا نتوقف عند «الأولى» و«الخالد»، وإنما نتوقف عند التفسير والفانى فى الإنسان، بحيث ندرك، بتواضع حقيقى، علاقة الفرد بالمسيرة الكونية فى تحقيق معنى الوجود. ويكشف محفوظ عن الطابع الزائف للوعى، حين يحاول

المعيارية التي تفترض سلفاً صورة لهذا العالم، ولهذا فإنه يطرح إمكانات للتعدد اللا متناهي.

- يجسد نجيب محفوظ في (الطريق) أزمة البحث عن الحقيقة بالمفهوم الأخلاقي، أي مفهوم الممارسة؛ ولم يقصد إلى الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقي، فالأب بناء قيمي يخلق تعارضاً بين نمطين من الوجود، والصراع حوله هو محاولة فعلية للكشف عن المخبوء وراء اللغز وعدم اليقين الذي يحتاج إليه الجميع، فهو يهدف هنا إلى تصوير القلق الذي يعيد النظر حول كل أفعالنا، فالحقيقة تخفى خداعها بإظهاره في المجاز، هذا المجاز الذي يظهر في صورة (الأب) أو الجبلاوي في (أولاد حارتنا)، فالوجود دوماً مجرد مؤشر لخداع مجازي يتم عبره خلق القيم وتوليدها، من قبل الذات، ومن قبل السلطة أيضاً.

- إن نجيب محفوظ يهتم بالنظر للحقيقة باعتبارها مفعولاً لا فاعلاً، أي كما يظهر لدى الإنسان، وبحث الإنسان عن المعنى هو بحث عن علاقته بالقوى التي تملكه، وتمده بالوسائل الضرورية لإنتاج حياته. وقصة الأنماط الإنسانية التي قلمها نجيب محفوظ تتمثل في تراتب القوى التي تظهر فيها. ولذلك، فإن أعمال محفوظ تتساءل عن ماهية القوى التي تملك الأشياء وتسيطر على الإنسان، لأن إرادة المعرفة لديه هي إرادة قوة، وإن المعرفة تكون قوة لدى الإنسان، وتكون تسلياً لدى المؤسسات المجتمعية. وفلسفة نجيب محفوظ تحاول أن تتساءل عن قيمة هذه «القيم» التي يفرسها النظام في الفرد، وتسبب له كل هذا القدر من التسامح، حيث يصبح الإنسان مهياً لاكتشاف جنونه الخاص، لنفى هذه القيم التي تدجنه، وتقمعه، وتجبره من الحرية تحت دعاوى كثيرة. وهنا يتم بكشف بنية القيم التي حكمت تاريخ الإنسان المصري، أي البنية التي وضعت المعاني وأطلقت الأسماء ولونت العالم. ولهذا تصبح اللغة أحياناً فعل سلطة صادراً عن يده الهيمنة (لاحظ أوامر السيد

- إن القيم لها كيفيات في الظهور، مرتبطة بعلاقة البشر بها، ويمكن أن تدرس روايات محفوظ على أنها تاريخ للقيم، يوضح كيف تظهر وتختفي، مثل قيمة علاقة الفرد بالانتماء إلى المؤسسات الوطنية وانفصاله عنها، ورؤيته لها بوصفها كياناتاً مضاداً له. وأيضاً، على أن هذه الروايات تجسد العلاقة الترابية التي تفرض بناء القيم في فترات تاريخية معينة.

- إن الأفراد، في بحثهم عن المعنى، كانوا يبحثون عن إرادة للقوة، يتسلحون بها لمقاومة ما يعترض إرادتهم لتحقيق مصيرهم الإنساني، ولم يلتفتوا للمعاني باعتبارها أشياء وتصورات في ذاتها.

- إن التأويلات التي يعطيها الإنسان للعالم، ناتجة - عند نجيب محفوظ - عن تكوين تاريخي، بالمعنى الشخصي والسياسي والاجتماعي، وإنها وليدة الأخطاء والشرائح، فالعالم يتلون كما يريد الأفراد، ولذلك تنتهي (الحرافيش) بإسقاط التأويل، وإفساح المجال للمشاركة التعددية التي تتيح للشعب أن يكون صاحب المعنى الذي يحرره، ويحوّله إلى إرادة قوة.

- إن الزمان يتحدد لديه من خلال المكان، وبالتالي يرتبط بال اللحظة المعيشة، ومن لم يرتبط بالفعل اليومي (لاحظ مسيرة أحفاد عاشور الناجي في حياتهم، فلم يعد أحد يتذكر الماضي، بقدر ما يعيش اللحظة الحاضرة).

- إن محفوظ لا يعمم أحكامه، فكل فترة تاريخية لها خصوصيتها، فلا سبيل للتشابه، أو التكرار، وإنما يعمد الكاتب إلى تأكيد التعدد وخصوصية الاختلاف بين الأنماط البشرية، وبين خصائص كل مرحلة على حدة.

- إن العالم، عند نجيب محفوظ، لا مركز له، ولا تضمه وحدة تنخل ما فيه، وإنما هو عالم «مرايا» تمكس كل واحدة منها بعداً من أبعاد هذا العالم، دون الوقوع في

عبدالجواد لأولاده في «الثلاثية»، والترانيم الفارسية في «الحرايش».

يتبين لنا مما سبق أنه لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية في عالم نجيب محفوظ الأدبي من خلال المفاهيم التقليدية للفلسفة، وإنما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلا ستكون المحاولة هي

هوامش

١ - اختلف الباحثون في ترجمة هذا المصطلح، فالبعض يرى أن كلمة «القال» أدق في التعبير عن كلمة «الخطاب»، لكن الأخيرة سادت في الكتابات الأخيرة، وهي تعني التعبير عن الأفكار بالكلمات أو النظم الإشارية والرمزية، أو الوثائق، فهي مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما، أو التعبير عن الأفكار بالكلام بشقيه المنطوق والمكتوب، كما ذهب دي سوسير في كتاباته، حيث تحولت الكلمة إلى مصطلح في علم اللغويات يدل على أي اعتماد لغوي، له بناء منطقي. وفي علم اللغويات، أصبح تحليل الخطاب يهتم على المقادير اللغوية، مثل العلامات اللغوية (المفردات وأجزائها من ناحية، وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصورية والصرفية من ناحية أخرى)، والأساليب والتراكيب النحوية وبلاغة. وقد استخدم الفكر الفلسفي ونقاد الأدب هذا المصطلح لتسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوي، كالإبداع الأدبي، أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع الثقافة، أو الإنتاج الفكري لمصر. وقد استخدم رولان بارت هذا المصطلح في تحليل النصوص الأدبية. واكتسب هذا المصطلح مشروعته من الناحية الفلسفية والسيولوجية لدى ميشيل فوكو في كتابه «نظام الأشياء» (١٩٦٦)، حيث استخدمه في تحليل التاريخ المعرفي والثقافي والاجتماعي لمصر كاملة، وحلل معنى الخطاب وتبدله وطرق التعبير المرتبطة به في العلوم الإنسانية. واستخدم مفكرو مدرسة فريديكسون هذا المصطلح لتسمية اللغاب والمنابر الفكرية، فأصبح هناك الخطاب الماركسي، أو الوجودي. وقد استخدمته في هذه الدراسة للكشف عن الطابع المعرفي للأعمال الأدبية، وكيف يمكن اكتشاف إستمولوجيا الاستعارة.

٢ - المصطلح الذي يتضمن هذا المعنى هو «State consciousness» ويقصد به وعي الدولة كما يتحقق في المؤسسات، وقد استخدمه جورج لوكاش في كتابه التاريخ والوعي الطبقي. انظر: الترجمة الإنجليزية ص ٨٥.

٣ - لا نجد كتابات حول الفكر المصري المعاصر، لا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة، وقد حاول عزت قرني في كتابه الفلسفة المصرية شروط التأسيس المكتبة الثقافية العدد ٤٨٧ (١٩٩٢) وضع بداية لهذا التاريخ، لكنه بقي في حدود شروط التأسيس والإبداع في الفكر المصري المعاصر، ولعل هذا يرجع إلى غياب حرية النقد الراديكالي للمؤسسات، مما جعل

استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة غريبة عن عالمه. ولعل هذه مجرد بداية لخطوات مقبلة، أو لأبحاث عديدة عن الفلسفة كما تقدمها أعمال محفوظ من خلال مفاهيم الاتصال، والمعلومات، وآليات التقنية الاجتماعية التي لا يمكن فهم المجتمع المعاصر دونها.

الفكر محاصر في صور مفردة، أو محاولات فردية، ولم يرق إلى مشروع ثقافي عام، يتضمن خطة تشارك الجميع فيها، مهما اختلفت اتجاهاتهم الفكرية.

٤ - يهتم الفكر بطرح أسئلة ذات طابع كلي وتصوري، وهذه الأسئلة قد اكتملت مع فلسفة هيغل الذي دعا في كتاباته الأخيرة إلى ضرورة نفي هذا الطابع المكتمل لها، ولعل هيدجر الفيلسوف الألماني هو من استجاب إلى دعوة هيغل، ومن أن تجاوز الفلسفة الهيجلية لا يعني تقديم حقيقة أخرى للوجود غير تلك التي قدمها هيغل، وإنما رصد تغير نظرنا للحقيقة، أي دراسة للكيفيات المختلفة للعمل الحقيقية، وهذا يعني تجاوز للممار القسبي في دراسة الوجود، وإشكالاته، ودراسة التقنية بوصفها واحدا من جوانب عصرنا الجوهري التي غيرت من الطريقة التي يتم بها تناول العلم.

٥ - اهتم هؤلاء المفكرون العرب بدراسة الخطاب في النص القديم، ولم يتم الالتفات للعصر والواقع.

٦ - لا يمكن إكثار الطابع الإيديولوجي لهذه الكتابات، وإسقاط قيم العصر الحاضر على نصوص ثرات.

٧ - تقوم ثقافة الاستهلاك على مبدأ «المردود» بمعنى صياغة العلاقات وفق مفهوم المائد للادى المباشر. راجع نقدا لهذا المفهوم في:

Habermas: Legitimation Crisis, Beacon, Press 1975.

٨ - التحليل هو مفهوم مرتبط بالتقنية، واستخدام الأدوات التي توفر الطاقة والعهد، يختلف عن مفهوم الحلقة الذي يرمف هيغل بأنه عدم اتخاذ الماضي معيارا للحكم على الأشياء.

٩ - «صورة الواقع المعيش» مصطلح مستمد من فلسفة هابرماس، بوصفه أساسا للفلسفة للماصرة. يدعو فيه إلى مفهوم العقل التواصلي، الذي لا يبحث في أصل الوجود، وإنما يبحث في الأسئلة التي يطرحها الواقع المعيش.

١٠ - نادى كثير من المفكرين باعتبار خطاب محفوظ الخطاب النموذجي للفكر المصري للماصر.

١١ - لا زعم هذه الدراسة تقديم نجيب محفوظ بوصفه مفكرا، رغم أن نجيب محفوظ قد مارس كتابة المقالات الفلسفية في بداية حياته الأدبية، ولكن

للإبداع - يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجد
تطور الوعي الإنساني من خلال العلامات والرموز.

١٢ - فريتش شيلر: المصووع (١٧٨٢) ترجمة عبدالرحمن بدوي، سلسلة
الشرح المائي - الكويت ١٩٨١ ص ١٧.

١٣ - قدم يحيى الخراي دراسة عميقة عن دلالات الموت وفلسفته في
الحرقش. لكن ما أود الإشارة إليه هنا، هو الإسهام المحفوطي لدلالات
الموت في الفكر المصري المعاصر، من خلال المقارنة بين ما تقدمه محفوظ،
وفلسفات الموت كما جمدها في الفكر الشرقي والفلسفة المعاصرة، والمقارنة
بين مفهوم الموت في الحضارة المصرية القديمة، وفلسفة الموت لدى
محفوظ، بوصفه رؤية أنطولوجية للوجود.

انظر: يحيى الخراي قراءات في نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٢، ص ٩١ - ١٥٦.

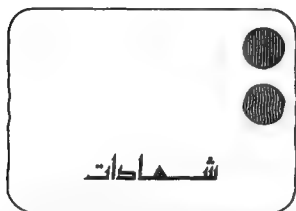
- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، عالم المعرفة، الكويت - أبريل
١٩٨٤.

١٤ - فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيال للدراسات والنشر
- تونس ١٩٩٢ ص ٣٧٢.

١٥ - سحر أسن: أزمة المجتمع العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٥.
ونظر له أيضاً، البعد الثقافي لمشكلة التنمية - تأملات في أزمة الفكر
العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي، بيروت السنة العاشرة ١٩٩٠ ص
٥٢.

جل ما نطمح إليه هذه الدراسة هو الإشارة إلى هذا البعد الفلسفي من
أبعاد تجربة نجيب محفوظ الفنية، لا سيما أن أبعاد تجربته تضمنت هذا
البعد الفلسفي الذي لم يكن غالياً عن مقاصد الكتاب الواعية، لأنه انتهى
من دراسته الجامعية درساً للفلسفة، وكان يعد نفسه لأن يصبح باحثاً في
الدراسات الفلسفية وعلم الجمال، ولولا أنه لم يزل يبحث دراسة للخارج
للفن لكان قد أكمل هذه الدراسة. هذا بالإضافة إلى أن الأدب المعاصر
يكبه فلاسفة، فالرواية والمسرحية أصبحت أدلاً من أدوات التعبير عن الفكر
الفلسفي في عصرنا الراهن، ويكفي الإشارة هنا إلى تجربة نيتشه وسارتر
وكامو وسارسل وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب
طريقاً في التعبير عن أفكارهم الفلسفية. ويرجع هذا لتصرف الفلسفة لدى
هؤلاء بأنها تهتم بالوجود البشري للإنسان، وما يشهده من قضايا مرتبطة
بالوجود الاجتماعي والسياسي، هذا بالإضافة إلى اتساع دائرة الأدب وما
يتناول من موضوعات تجد وتخص هموم الإنسان المعاصر. والعلاقة بين
الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليوناني، فالمعجزة الأدبية للحضارة
اليونانية سبقت - في الوجود التاريخي - المعجزة الفلسفية، بحيث يمكن
أن نلمس أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب يكمن في الصيغة التي يقوم
كل منهما فيها بالتعبير عما يريد من رؤية في قضاياها، فالفلسفة تستخدم
صورة أو صيغة المصطلح العلمي الدقيق الذي ينتهي إلى مجال التصورات
والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية ذات الطابع التشخيصي،
ولذلك فالعلاقة بينهما متبادلة. والفكر النقدي - وهو الوجه الآخر





هربت من مدرسة الإسكندرية لأعيش في الجمالية

إبراهيم عبد الجيد

لا أستطيع أن أتحدث عن نجيب محفوظ مادحا، لأننا مدحناه كثيرا، ولا أريد أن أعيد كلاما قيل من قبل، من شاكلة أن نجيب محفوظ مؤسس الرواية، وأنه فتح لنا الباب للكتابة الإبداعية عبر هذا الجنس الأدبي، ولكنني أريد أن أتحدث عما يخصني في نجيب محفوظ، ذلك الجزء العزيز في نفسي، كما أريد أن أسأل النقاد بعض الأسئلة في هذا الإطار.

أما ما يخصني في نجيب محفوظ، فأنا أدين له بالكثير، ولحسن الحظ أنني تعرفت إلى نجيب محفوظ في سن مبكرة جدا، أعني في سن الخامسة عشرة، وهذه سن مبكرة جدا لمعرفة كاتب مثل نجيب محفوظ. وبالطبع هذه المعرفة سبقتها قراءات وحضور ندوات، مما يعني أنني كنت لابد أن أصطدم به بشكل أو بآخر، أعني أن يتم هذا اللقاء. والتقيت به للمرة الأولى في الإسكندرية - وهذه مفارقة - مع يوسف السباعي في ندوة عقدها قصر ثقافة الإسكندرية. كنت في هذه المرحلة تلميذا صغيرا في المرحلة الثانوية، وبالطبع دخلت إلى الندوة خجلان جدا، باعتبار أن المشتركين في الندوة من النجوم الكبار، وخاصة يوسف السباعي، وجلسنا في آخر ركن، وتحدث يوسف السباعي عن القصة القصيرة، وعندما بدأ الحديث عن الرواية، أشار إلى الروائي الكبير والمتخصص في هذا الجنس الأدبي، وهو نجيب محفوظ، وقبل هذه الندوة لم أتعرف إلى نجيب محفوظ وأعماله. وبدأت بعد هذه الندوة في البحث عن هذه الأعمال التي صنعت داخلني نوعا من السحر جذبني إلى عالمها، وبالطبع أنا قرأت أعمال محفوظ كما كتبها، أعني أنه كان قد أصدر (اللس والكلاب)، ولكنني أول ما قرأت له قرأت الثلاثية، من مكتبة المدرسة، وبعد ذلك قرأت (زقاق المدق) وهي أيضا من الأعمال الواقعية

الأولى. ويكفى أن أعلن للتعبير عن مدى الجذب الذى حدث لى أثنى بعد قراءة هذه الأعمال قررت أن أعيش فى القاهرة، وهذا أول تأثير أحدثته أعمال نجيب محفوظ، فأنا من الإسكندرية، وأحب مدينتى، وكل أعمالى عنها، لكننى بعد قراءة أعمال محفوظ قررت أن أعيش فى القاهرة، وهربت من المدرسة وعمرى حوالى ستة عشر عاما. وجئت إلى القاهرة لأعيش تحديدا بالجمالية، ذلك الحى الذى رسمه نجيب محفوظ فى أعماله. وفعلا مكثت فى الجمالية ثلاثة أيام، أنام فى مسجد سيدنا الحسين، وكان فى حوزتى جنيه ونصف، لا أدرى كيف دبرت هذا المبلغ فى ذلك الوقت، وبدأت السير فى الشوارع أتفرج على الناس، وأبحث عن شخصيات محفوظ. وبعد أربعة أيام بدأ الجوع مدمرا، إذ انتهت النقود التى كانت معى، فى الوقت الذى يبحث فيه أهلى عنى فى الإسكندرية فقررت العودة مرة أخرى إلى الإسكندرية، عازما على العودة للعيش فى القاهرة، بعد ما أنهى تعليمى وأبحث عن عمل فى هذه المدينة. وهذا ما حدث بالفعل، لكن التغيرات كانت قد أصابت داخلى الكثير، بعد هزيمة ١٩٦٧، مما جعل قدومى إلى القاهرة مصحوبا بالعديد من المشاكل السياسية والاجتماعية، فجئت إلى القاهرة فى السبعينيات، لكن أعمالا كثيرة لى سبق أن نشرت.

والحقيقة أثنى كنت ألع نجيب محفوظ فى كتاباتى. وأشير إلى رواية مبكرة جدا لى اسمها (فى الصيف السابع والستين)، وهى مكتوبة على نظام الأنماط نفسه الذى يكتب به نجيب محفوظ، أى نمط السياسيين: هذا انتهازى وهذا شيوعى وهذا ناصرى.. وهكذا. والتأثر بنجيب محفوظ واضح جدا فى هذه الرواية، وإن كان بناؤها قائما على النزعة التشيلية، مما جعلها تبعد نوعا ما عن هذا التشابه المطابق لأعمال محفوظ.

وهناك بعض أعمال نجيب محفوظ سيطرت على سيطرة كاملة كالسحر. منها مثلا شخصية أحمد عاكف فى (خان الخليلي)، وهذه الرواية بالذات لها قصة نفسية، وأعتبرها رواية جيلى التى تحكى عن الأخ الأكبر الذى يصبح فجأة مسؤولا عن أسرة، ووصل فعل السحر الذى صنمته هذه الرواية داخلى إلى أثنى كنت أستخدمها فى التخلص من علاقائى الغرامية فى الجامعة، وعندما أحب أن أقطع أى علاقة أحس بشغلها، كان يكفى أن أعطى هذه الرواية لأى فتاة لتفهم منها ما أريد قوله، وتنتهى العلاقة، وأقول لها إن مصيرك معى مثل مصير أحمد عاكف، وإنا لن نستطيع أن نتزوج، وإن المسألة صعبة جدا. ويبدو أن هذا الاستخدام أدى إلى «نطفيش» عدد كبير من القراء من نجيب محفوظ، بسبب رواية (خان الخليلي).

أما شخصية أحمد عاكف نفسه، الذى لم يستطع أن يبلغ الأمل لا فى الحب ولا فى الحياة، والذى يعد من الشخصيات الروائية المهمة فى تقديرى، رغم أن الرواية صورته تصويرا فظا، فقد كان بالنسبة إلى نموذجنا يمثل عدم قدرة الطبقة الوسطى على الصعود بسهولة فى المجتمع. وشغلتنى هذه الشخصية كثيرا، كما شغلت مساحة من روايتى (البلدة الأخرى). فبطل هذه الرواية «إسماعيل» عاش فى السعدوية، وكان فى لحظات الإحباط خصوصا يتذكر أحمد عاكف، الذى قرأ (البيان والتبيين) و (أدب الكاتب) ولم يستطع أن يحقق أى أمل من أماله. ورغم الجو السياسى الذى يحيط بالرواية، والغربة الظاهرة فيها، فإنها بشكل أو بآخر قصة كاتب يود أن يكون كاتبا، ولم يعد كذلك، مثل أحمد عاكف. وربما الأسباب هنا أكثر تعقيدا.

والشخصية الثانية التى تركت أثرها داخلى فى هذه الرواية، هى شخصية رشدى شقيق أحمد عاكف، لكنه يختلف عنه كثيرا، إذ يعيش رشدى حياة الشاب المبتذل والمتهتك، يقضى حياته بالطول والعرض، لا يهتمه الرسوب فى الامتحان، وهو الذى أحبه البت نوال، ذات التوتتين فى وجهها كما وصفها نجيب محفوظ، وتذكر موت رشدى بعد إصابته بالسل، وأحفظ شعره الذى يكتبه نجيب محفوظ، وأسجل هذه الأبيات فى

مفكرة خاصة. لكن رشدي ظهر أمامي مرة أخرى عندما بدأت كتابة روايتي (لا أحد ينام في الإسكندرية). وأتبعني إحدى شخصيات هذه الرواية، في البحث لها عن اسم، حتى توصلت إلى رشدي. وهذه الرواية تدور أحداثها في فترة الحرب العالمية الثانية، وهي الفترة نفسها التي دارت فيها أحداث (خان الخليلي). وإذا كان رشدي في (خان الخليلي) قد مات بالسل، فإنه في روايتي كان رومانسيا وليس واقعيا، ويشبه في رومانسيته السكندريين في ذلك الوقت، إذ شهدت هذه المدينة في هذه الفترة انتحار اثنين من كتابها، لو عاشا لكانا من الكتاب الكبار في مصر. الأول هو فخري أبو السعود^(٥) الذي ترجم لنا نموذج الرومانسية الإنجليزية توماس هاردى، أما الثاني فهو الشاعر منير رمزي الذي لم يعرفه أحد، لولا مجهود الذي بذله إدزار الخراط ومصطفى بدوي في جمع أشعاره وإصدارها مؤخرا. والاثان انتحرا في سنتين متتاليتين ١٩٤٠ و ١٩٤٢. وجاء انتحارهما في جو رومانسي تعيشه الإسكندرية. لم يفزعها إلا ذلك العالم الجديد الذي جاءها بالآلة وعدته الحربية من كل الأجناس، وجاءوا لينقذوا على أرضها.

وأنا في هذه الرواية أردت أن أحيي رشدي السكندري، وليس رشدي القاهري.

أثر آخر تركه نجيب محفوظ فيّ، وهو دراسة الفلسفة، فقد قرأت في سن مبكرة عن حياته وتعليمه. وبالرغم من أنني كنت من التلاميذ الناجحين في الرياضة والعلوم، فإنني التحقت بالقسم الأدبي من أجل الأدب، ظنا أن المرء الذي يلتحق بهذا القسم يتخرج أدبيا، فدخلت كلية الآداب، وعرفت العكس، واخترت قسم الفلسفة حبا في نجيب محفوظ، وتمثل خطأ. ووصل بي الأمر إلى بعض التصرفات الحمقاء، عملتها لأنها كانت تريحتني. وبعد أن أنهيت دراسة الآداب، سجلت ماجستير في علم الجمال، وهربت بعد سنة واحدة، كما فعل نجيب محفوظ بالضبط، أعني أن مثل هذه التصرفات رغم إدراكي أنها حمقاء، لكنني كنت أنفذها لأنها كانت تريحتني.

ومنذ سنتين حصلت على جائزة الجامعة الأمريكية في الرواية، وهي الجائزة المسماة باسم نجيب محفوظ، وبصرف النظر عن الجائزة، فإن اقتران اسمي باسم نجيب محفوظ شيء أسعدني كثيرا جدا، إذ كنت أتمنى هذا الاقتران منذ سنوات وبأى شكل. وأحيانا أرجع إلى الوراثة فأراه سائرا في شارع صافية زغلول في الصيف، لا يتحدث مع أحد، يمشي في الشارع، ينظر أمامه وعيناه إلى فوق، ولم أستطع أن أكلمه. ولما قررت أن أذهب إليه في مقهى بئرو، وجدته مهدودا. ولما ذهبت له في فندق سان استيفانو قطعت الكهرباء. هذا منذ حوالي أربع سنوات. لكنني أعرف أنه يعرفني، ولا أدري كيف عرفني، وأسعد كثيرا عندما ينقل إلى أحد الأصدقاء أنه عندما تردد اسمي أمامه قال إنه يعرفني. وأتذكر أنني عندما حصلت على جائزة نجيب محفوظ هاجموني البعض بلا مبرر، ودافع عني هو، وصرح في جريدة «الأهالي» بأن الاعتراض على جائزة تحمل اسمه يعتبر «هلوسة»! وأن إبراهيم عبد المجيد واحد من كبار كتاب الرواية - أو ما يشبه ذلك، وهذا طبعاً أسعدني جدا.

وقبل هذه الندوة يومين ذهبت إليه، للمرة الأولى في حياتي أدخل فيها منزله، إذ شاهدته في حياتي ثلاث مرات حتى الآن، مرة على النيل في منزله، ومرة في كازينو قصر النيل، ومرة في مقهى ريش. وتحدثت عني نجيب محفوظ بعد أن قرأ له بعض الأصدقاء رواية (لا أحد ينام في الإسكندرية).

* صدر له مؤخرا كتاب جمع كل مقالاته تحت عنوان (فخري أبو السعود: في الأدب المقارن ومقالات أخرى)، من إعداد جيهان عروة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧).

هذا ما يخصني في نجيب محفوظ، أما ما يخص الأدب فهناك بعض الأسئلة التي تشغلني وأود أن أطرحها على النقاد، وهذه الأسئلة تمحلت في البحث عن تفسير لتوقف نجيب محفوظ عن كتابة الرواية في الخمسينيات، وهذا التوقف في رأيي كانت له دلالة؛ إذ إن بعض الكتاب الذين بدأوا بدايات مضيقية مثل يوسف السباعي الذي كتب (السفامات) و (نائب عزرائيل)، انتكس بعد أن بدأ يكتب تاريخ ثورة يوليو في كتاباته الروائية، مما أدى إلى تدمير الرواية وتدمير ثورة يوليو، وهو المشروع نفسه الذي كان سبباً فيه نجيب محفوظ، لكنه أقفل عنه في أول حياته، وهو المشروع المعروف بتسجيل تاريخ مصر روئياً؛ إذ اكتشف - فيما يبدو - أن تاريخ الرواية أهم من تاريخ مصر من هذه الزاوية، وأن يؤسس الرواية أهم من تأسيس مصر، لأن مصر المؤسسة موجودة، وهناك عشرات من الناس الذين يستطيعون كتابة هذا التاريخ، لكنهم قليلون أولئك الذين يستطيعون تأسيس الرواية. وأنا لا أعرف ما السبب، لكنني أعتقد أن الانتقال من الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية كان وراءه هذا الإحساس. فالذين بدأوا مع نجيب محفوظ في الخمسينيات أو بعده بقليل، أخذوا مساحي مختلفة في رواياتهم. يوسف السباعي أخذ المنحى الذي تحدثنا عنه، وعبد الحليم عبد الله لم يتجاوز تخوم الرومانسية، وعبد الحميد جودة السحار صنع مزيجاً من الرومانسية والواقعية، انتهى به إلى التاريخ للإسلام، وعبد الرحمن الشرقاوي ظهرت عنده الروايات الإيديولوجية، وهو ما يجعلني أسأل عن تأثير الثورة والأفكار الاشتراكية: هل كانت ضرراً على الأدب، خاصة أن عدداً كبيراً من الكتاب اتجه مباشرة إلى الواقعية ولم يمين على بناء نجيب محفوظ ليستكمل مسيرة الرواية في مصر؟

والسؤال الثاني الذي أود أن أطرحه في هذا الإطار على نقاد الأدب، يبدأ من قراءة الكتب المهمة التي كتبت عن نجيب محفوظ، وفي مقدمتها كتاب (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، الذي كتبه محمود أمين العالم، الذي تعلمنا منه الكثير وتعلمنا كيف يصاغ الشكل وفقاً للمضمون، وكيف يكتشف الشكل مضامين جديدة. ولا يغفل أحد أن نجيب محفوظ في الستينيات كان مع الأجيال الجديدة، في دعوتهم إلى التجديد، طبعاً التجديد المقصود هنا يخص القصة القصيرة التي بدأ نجيب محفوظ في الاتجاه إليها بعد ١٩٦٧، وطبعاً كانت هناك أعرف مستقرة وشبه تأثير متبادل بينه وبين الأجيال. والتأمل في الرواية الجديدة في مصر الآن يكشف أن نجيب محفوظ في الوقت الذي وصل فيه إلى شخصيات متجاوزة الواقع إلى المشاكل الكونية والفلسفية الكبرى، لا نجد مثل هذا الطرح في الرواية الجديدة التي تهتم معظمها بالمشاكل الحياتية الواقعية، وأن الإسهام الكبير الذي ساهمت به الرواية الجديدة هو إسهام في الشكل. أما المضامين الكبرى فكانت عند نجيب محفوظ الذي ساهم في تجديد الشكل أيضاً واستمر في هذا التجديد حتى آخر أعماله في نص (أصداء السيرة الذاتية)، ذلك العمل الذي يختار القراء في تصنيفه حتى الآن. كما يظل له الفضل في الوصول بالرواية إلى آفاق المشاكل الكونية والقضايا الفلسفية الكبرى، كما في (الشحاذ) و (الطريق). ولا أعتقد أن أحداً من الكتاب الجدد - بمن فيهم أنا - استطاع أن يكمل مسيرة نجيب محفوظ في هذه الأزمان الوجودية الكبرى. قد يكون بعض الكتاب قد استطاعوا لمسها مثل (فساد الأمكنة) لصبري موسى، لكن بلا اكتمال لشخصيات روائية كما الحال عند نجيب محفوظ، إذ شذنا الواقع بعد ١٩٦٧ إلى قضاياها، وأمسى إسهامنا الرئيسي في التجديد الشكلية يحافظ على المضمون الواقعي في النهاية.

أتحدى خروجه من نفسى

أحمد شمس الدين المجاوى

ربما لن يعجبكم حديثي، فأنا أريد أن أتمرى بينكم، أن أعرى علاقتي بنجيب محفوظ، وأظن أن الاعتراف هو أهم طرق العلاج. وقبل أن أبدأ أقول:

١ - فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأنشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة والمسررات الموعودة.

٢ - فى ظل العدالة الحنون (فى ظل العدالة الحنون، فى ظل العدالة الحنون!) نطوى آلاما كثيرة فى زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة، وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء الصافية؟

ولو عدت للمقطع الأول، وقد حذفت منه كلمة، وهى التى تقول: «على مسمع من الأنشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة والمسررات الموعودة لحارتنا». والحارة هى نجيب محفوظ، لكن ما يكتبه نجيب محفوظ ليس الحارة. وليس نجيب محفوظ ابن الطبقة المتوسطة؛ بل هو ابن مصر الحقيقية. هذا الجزء الذى كتبه نجيب محفوظ فى (ملحمة الحرافيش) هو استخلاص الأسطورة، وإعادة بنائها، ليبنى لنا الأسطورة الحقيقية بأجزائها الثلاثة: التكوين، الوجود، والمصير، هذا الرجل أقول له: أنا لست حرفوشا، وأقول لكم إننى لم أكن حرفوشا فى يوم، ولن أكون حرفوشا، أما لماذا؟.. فهذه علاقتي بنجيب محفوظ.

وأما إنني لست حرفوشاً فذلك لأنني في الحقيقة، لو لم أكن كاتباً، لكان هناك ثلاثة أشياء أصنمها، إما أن أكون مؤدناً في مسجد أبي الحجاج، وإما أن أكون قاطع طريق في الصعيد، وإما أن أكون تحت العلاج عند الأستاذ الجليل الدكتور يحيى الرخاوي.

تعلمت الكتابة دون معلم، وجدت نفسي أكتب، لأنني من بيت كاتب، ووجدت أخى يكتب، وأبى يكتب، لأن كل إنسان في مدينتنا يكتب. وتصورت أنني المبقرى الأوحى لأن الكل يشير إلىّ. وقبل أن أرفع رأسي، أجد أمامي رواية (القاهرة الجديدة) ورواية (زقاق المدق) ورواية (خان الخليلي)، فتدمرني هذه الروايات. وأنا لا أستطيع أن أكتب ما يكتب، ولا أستطيع أن أكون نجيب محفوظ أبداً، ولكنني أريد أن أكون نجيب محفوظ الذي كاد أن يقتلني، يتحدثني، هو الشخص الوحيد الذي أتمنى أن أكونه، ولا أستطيع! كتاب كثيرون عظماء قرأت لهم في هذه الفترة، لم يصل إلى الأقصر - مدينتي - كتاب إلا وقرأته: رواية، شعر، قصص، ترجمات، كل ترجمات «دار الهلال» قرأتها، لكن نجيب محفوظ يقف منفرداً.

يكتبون ويقولون إنه أخذ الجائزة الأولى في مجمع اللغة العربية. وهذا لا يهمني. ثم أسمع عن حصوله على جائزة نوبل، وأقسم بالله أنا لم أهتم بها لنجيب محفوظ أبداً، وحين أخذها لم أهتم بها، لأن نجيب محفوظ داخلي أقوى مني، أقوى من وجودي.

في هذه الأثناء كان ينشر «الثلاثية» في مجلة «الرسالة الجديدة» أولاً، وإذا بي أعاشها كلمة كلمة. ثم بعد ذلك جئت إلى القاهرة، وأنا أعرف أن نجيب محفوظ يجلس مع «الحرافيش» في مقاهي القاهرة. لكنني لم أذهب إلى نجيب محفوظ، ولا أريد أن أقابله، لا أريد أن أفعل ذلك إلا بعد أن أصبح نكاحاً. طبعاً ربما نرى الآن أن هذه بداية، إذا أخذناها في عداد أن عمري كله أصغر من عمر الكتابة في نجيب محفوظ. لكن من أراد أن يصنع شيئاً فليتعهد، أنا أدفع أبنائي إلى الصلحى.

قابله صدفة ذات مرة، لكنني لم أكلمه. أنا أحبه، لكنني أكره سيطرته عليّ. وذهبت إلى أسوان ليتأكد لي أن عالمي هو عالم العنف والسرقة وقطاع الطرق والمتصوفة والآثار، عالمي هو الأسطورة، وليس الحارة التي خلقها نجيب محفوظ. ومع ذلك فقد كان أول شيء صنمته عندما وصلت إلى القاهرة هو زيارة زقاق المدق، وتعمجت كيف صنع من هذا الزقاق هذا العالم العملاق.

فشلت أن أكون قصاصاً، زملائي كبروا، ونما فن القصة على أيدي من أعز بهم. ولا أحارب الآن في نفسي إلا نجيب محفوظ.

سافرت إلى الغرب، وكلما سألتني إنسان عن فن الرواية العربية أقدم له (زقاق المدق) التي كانت قد ترجمت ويأتي يوسف إدريس ويشارك في الحضور، ولكن يوسف إدريس استطاع أن يخرج من إهاب نجيب محفوظ، وإذا بي أجد زملاء لي استطاعوا أن ينشروا أعمالهم. لقد خرجوا من نجيب محفوظ، وأنا غير قادر على أن أخرج وأن أنشر قصة.

وأختصر المسافة. «في ساعة الأحزان»، أو قبل أن تأتي الأحزان، حاولت أن أكتب روايتي التي تصورت أنها لابد أن تقف بجوار نجيب محفوظ، وبالتالي أن تقف بجوار أعمال زملائي أيضاً. فشلت منذ عام ١٩٧٥

إلى عام ١٩٨٤ - كنت أكتب وأمزق - فى أن أكتب رواية واحدة أَرْضِي عنها. وتوقفت عن كتابة الروايات التى كان أصدقائي يقولون إنها يحبوها، وزملائي فى الجامعة لا يعرفون أنني كاتب رواية.

ثم وصلت إلى أزمة كبيرة كادت تمزقنى تماماً: ذهبت إلى أمريكا، ويوم ذهبت هناك إلى المكتبة، وجدت نفسى فى المذاب أكتب، كان أمامى أحد أمرين، إما أن أكره العالم وأفقد عقلى، وإما أن أكتب، قفلت لنفسى «أكتب وأنا أكره العالم»، ولكننى وجدت نفسى أحب العالم. لم يأت نجيب محفوظ فى حياتى طوال ستة أشهر، طيفه الذى كان يخاطبني وأخاطبه، أحادثه، وأرى هذا الجمال وهذه المتعة. ليس بالضرورة أن أكون موجوداً. نجيب محفوظ موجود وعمله موجود. وإما أن أكتب لتكف بهجوار هذا الرجل أو لا أكتب، لكن لا يمكن أن تكره هذا الرجل.

وظللت أكتب فى داخل دائرة العذاب مدة ستة أشهر كاملة، الرواية التى لم أنجح فى كتابتها، لأننى لم أكن أريد أن أكون نجيب محفوظ. أردت أن أكون نفسى، أردت أن أتطلق من عذاباتي، وأن أخلق حياً جديداً، وأن أصنع علاجاً نفسياً لمن يقرأ روايتي. من يقرأها فليشعر بسعادة وحب. كانت (سيرة الشيخ نور الدين) فوق جبانة الأقصر القديمة. فوق معبد الأقصر، فوق ساحة من تراث مصر القديمة. وعندما انتهيت من الرواية - وهى لم تنته فى أعماقي - خرجت لأقابل نجيب محفوظ. شعرت أنني أريد أن أقول له: «لقد كتبت الرواية التى أستطيع أن ألتفك بها». ذهبت إليه فى المرة الثانية وأنا أقصده، وليس بعفوية المرة الأولى. ولكن هذه المرة التى قصدته فيها، وبعد أن أعطيته الرواية قال لى إنه الآن لا يقرأ. وهذا لا يهم. إنما سيعطونها لمن يقرأها. وقال لى إن من يقرأونها سيجدون فيها ما يريدون. فلاتخف على الرواية. لم أكن أخاف على الرواية حقيقة، كان كل ما أريده هو أن أكون شجاعاً لأواجه نجيب محفوظ العملاق، أن أتصالح معه.

وأنا لست حرفوشاً. هذه هى المرة الوحيدة التى جلست فيها مع نجيب محفوظ. فى الأيام السابقة كنت قد انتهيت من بحث عن «الأسطورة» فى (الحرافيش)، فأردت أن أعيد قراءتها، وعندما أردت ذلك وجدت أنني لم أقرأ (الحرافيش)، عشرين مرات وأنا أقرأها، وفى هذه المرة أشعر أنني لم أقرأ (الحرافيش). كل كلمة بنيت أسطورة، الواقع أسطورة، والأسطورة واقع. هذا هو نجيب محفوظ الذى عندما نحتفل، نحتفل به هو، أما نوبل فهى لا تعينى ولن تعيننى. لو أنهم لم يعطوا له الجائزة، فقد أخذ محفوظ حياتى كلها، ثلاثاً وستين سنة، منها أربعون أو خمس وأربعون وهو فى أعماقي. وإذا لم يعطوا له الجائزة منذ خمسين عاماً مضت، فليذهبوا إلى الجحيم، وإذا كانوا قد أعطوه الجائزة منذ عشر سنوات، فهم يصححون أخطاءهم. أعطوها أم لم يعطوها، فهو العملاق المتفرد الذى صنع فن الرواية فى عالمي. ولا أنكر أنني سعيد لأننى عشت عصر نجيب محفوظ، وليس عصر الرواية، هو عصر نجيب محفوظ، الحقيقى الذى نعيش فيه، لأنه علمنا الصدق، وعلمنا قداسة الكلمة، فهو أسطورة حين يكتب، وحين نلقاه وحين نحلم به، بل إنه أسطورة حتى فى الأطياف التى يحدثنا فيها.

في العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثاني)

دراسات، شهادات، مناقشات

كيف قرأت نجيب محفوظ

إدوار الخراط

أسلوب نجيب محفوظ في مرحلته «الواقعية» وحتى (أولاد حارتنا) يعتمد على أن يقدم بين يدي عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يفتل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسياً للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثم ينفذ يديه تماماً من ذلك، ويتتبع الشخصية في مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل في الوصف ودقة في التصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائع بعضها ببعض. إنه، إذن، لا يعتمد إلى المزج العضوي الحي بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسماً يضع له الخط بعد الخط في دقة هندسية - بل آلية - بالغة، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص، وإذا نحن أمام شخصية مجردة من الحواشي الواقعية، وإذا نحن نتابع حوارها النفسي أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذهن شيء من هذا الوصف التسجيلي الذي أرق به الكاتب نفسه وأرقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها، لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها وبقوتها غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقي في الأسلوب بين أجزاء العمل الفني، لكنه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها في نهاية الأمر؛ لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية، و يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضي العابر المتحول.

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشمول الذي يسمى إلى أن يمد أسبابه على كل شيء، واتساع رقعة العمل الفني اتساعاً شامع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخوص والمواقف، سواء كانت جلية أو نافهة وتسلسلها في احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلها بنفحة واحدة سواء نبرة هادئة بعينها تتناول عمل

ركوب ترام أو عملية إجهاض، وتسرد شرب فئجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبثت مأساة حب مدمر أو انهيار مدوٍ لصروح حياة كاملة. هذه النظرة الشاملة للكون بصغائر وجلالات أحداثه، تأتي على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا «التسطيح» في العلاج، مقرونًا بالانساع المريض في الرقعة الكلية للوحة، بكاد - وحده - يوحي بموقف الكون نفسه من الإنسان في مواجهة محايدة صامتة لا تبالي، وبكاد يشف، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، ويقيه بأن العالم في الجوهر لا يبالي بالإنسان شيئاً، تستوى عنده صغائر حياته وكبارها. ومن ثم يتسلل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركنٍ فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه والاندراج الكل في نفس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً في الوزن إذ تضارع الكوارث الكابية والنكبات القاصمة والسماطات الحلقية والنشوات الثملة، سواء بسواء، في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح إحداهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه نجيب محفوظ في تلك المرحلة، فنحن نجدّه يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيمه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها في حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتأسبا مع تجربتي وشخصي وزمني. وأحسنت أنني لو كتبت بالأسلوب الحديث لأصبح مجرد مقلد.

أما هذا الأسلوب «الكلاسيكي» الذي يعنيه نجيب محفوظ، فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته وروسخه، يذكر المرء بقدايمي كتاب العرب، هو أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية المألوفة والإيماءات الشخصية الأصبلة، هو أسلوب بطيء متين المضل، نعموته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلي وشدة أسرها، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا توثب نبضها الحار. وما من شك أن لالتزام الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التي يعانيتها - ونعانيها معه - فهذا البطء والثقل في الإيقاع يتساوق بالضرورة مع التشاؤم والقدرية التي تخامر كل أعماله في تلك المرحلة: وهذه الدقة «الكلاسيكية» في وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة في الرصد والبناء. ومع ذلك، فالأمر الغريب - الأمر الذي ينقذ العمل من السقوط في هوة الرتبة النهائية - هو اندماد التوازن في البناء الأسلوبى للعمل كله.. فالكاتب يسهب في بعض المواضع إسهاباً لا يكاد يطلق معه المزيد، وقد يكون إسهاباً في غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بناءً في مسائل أشد خطراً وأفدح وزناً، نقلات فجائية إلى الإيجاز الذي يلم بالموقف في عبارة قصيرة توشك أن تكون مبسرة. ولا نتيجة لهذا النهج في البناء إلا أن يشيع القلق في نفس القارئ، قلقاً لا يتأتى عن مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترقب على طريقة توزيع الوزن، في بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إن فجائية هذا التوزيع واندماج التناسب في أثقاله من حيل الفن البارعة. وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن عفوية، فإن أثرها الختم هو القلق الذي يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد، أو هو القلق الذي يهدف الكاتب إلى التسلل به إلى أعماق قارئه، القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهاً متحيراً يتفق مع مضمون العمل الفني نفسه، ويضاف بحيلة في البناء إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التي يثيرها.

ولكن تقليب النظر في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة - لا بد أن يدعو إلى التساؤل عن سر هذه الكثرة الكثيرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريباً، التي تتراص في كتاباته. وقد كان بوسعه

فى ظنى أن يتخفف منها أو أن يتفادها أصلاً، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التى لاحية فيها تقف جامدة فى أحرج المواقف وأدعاهما إلى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحى.

لم أعتد فى تفسير ذلك إلا لشئ واحد أحسسته بمعانئى، هو أن لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيراً وظيفياً هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها، فهى لا تروع سواء بجدتها أو حيويتها أو بنباهتها وبالفرغ الذى تحسه عند اعتقادها، بل هى تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف، كما يكون من شأنه أن يتوقف فى الحالتين، ومازال الذهن مشغولاً بالحدث الذى تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحق فى أن يستد إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها، الحواس لا ترع بأصالة العبارة ولا يسهرها ريق الجدة أو ضوء الكشف الجديد. لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلقتها الفراغ والنقص، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها، أن تثبت فى الوجدان على مهل. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أسرها، وبذلك يسكن الكاتب من نفرتنا ويروض العقل على المطاوعة والتصديق.

ولكن الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» فاجتأنا عند نجيب محفوظ، فى أعماله اللاحقة وهى تومئ إلى ما سوف يتمخض عنه فى مرحلته الأخيرة، فاجتأنا عنده فى الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمى والحوار الداخلى المناسب عند شخصوه فى (السراب) و(خان والخليلي) و«الثلاثية»، وفى خاتمة (بداية ونهاية)، ثم تصل إلى ذروتها فى (اللى والكلاّب) و(السمان والخريف)، وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة فى إيجازها وتركيزها، وإذا هو يبنى الأسلوب النفسى «الحديث» فى الربط بين الذات والموضوع، وصهرهما معاً فى كيان واحد سريع النبض، موجز الإيجاء خاطف الضربات متحلب من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لا يبلغ فى ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف - وما أظنه كان يسعى إلى ذلك - ولكنه يفرد بسمات شخصية خاصة.

عالم نجيب محفوظ الذى ألفناه حتى نهاية «الثلاثية»، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمر بعد ذلك بمرحلة جديدة فى تطوره المفاجئ، وينكشف لنا فى ضوء غريب أشد تركيزاً ويسفر لنا عن وجه جديد.

وقد بدأ هذا التغير فى (أولاد حارتنا). وقال الكاتب عندئذ:

كنت فى الماضى أهتم بالناس والأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لى، وحلت محلها الأفكار والمعانى.. وأصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع.

وهو يسمى هذه المرحلة بالواقعية الجديدة؛ إذ يقول:

تستطيع أن تقول إننى فى المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لاحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة من الحياة.. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطوراً فى الأسلوب.. بل تغيراً فى المضمون. الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة فيها وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة، فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تنجى إلى الواقع لتجعل وسيلة للتعبير عنها.

وإذا كانت صحة التسمية التى يطلقها الكاتب الكبير على أعماله فى مراحل الأخيرة، وأياً كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية، فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق. ولكننى ما زلت أرى فى «واقعيته» التقليدية ظاهرة فنية أخطر من مجرد أن تكون «صورة للحياة»، وأرى وراءها «أفكاراً ومعانى» هى أعمدة الهيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية، ونماذج أسطورية أو قاليبة تحكمها جميعاً قدرة صارمة محكومة ومرسومة سلفاً.

الحرافيش

توفيق صالح

بعد عودتي من فرنسا حير. كنت أدرس السينما هناك، حاولت أن أشاهد كل الأفلام التي أنتجت أثناء غيابي عن مصر. فكنت أذهب إلى دار عرض «أولمبيا» وغيرها من الدور الصيفية التي تعرض أفلام المراسم السابقة. وفجأة أثناء هذه المشاهدات، وجدت فيلما مختلفا في بنائه عن كل الأفلام التي أنتجت السينما المصرية، والتي أعرفها، فأعدت مشاهدة الفيلم مرة أخرى، وعرفت أن كاتب السيناريو شخص اسمه نجيب محفوظ. وفي الأسبوع نفسه شأخدت فيلما آخر أيضا يتميز بذلك البناء المختلف، وتلمس فيه المشاهد ذلك البناء المرهف لموضوعه. فالسينما المصرية كانت موضوعاتها كلها عبارة عن سرد درامي، حدث يؤدي إلى حدث، مثل الحادثة. أما هنا فالوضع مختلف، فهناك كاتب يبنى معماراً مختلفاً، وعنده «موضوع» يتشكل من خلال شخصيات وأحداث. وتنجبت واندهشت وطلبت من أحد الأصدقاء السينمائيين أن يعرفني على نجيب محفوظ، وعندما سألته: من هو نجيب محفوظ، قال لي: «ده راجل كاتب كده على قده»! المهم أنني وصلت إلى نجيب محفوظ، ولم أكن أعرف أنه كاتب، أو أنه نشر كتباً من قبل. وبدأت أحضر جلسات كازينو «الأوبرا» صباح الجمعة من كل أسبوع. وخلال هذه الجلسات الأسبوعية، تفتح لي أفق لم يكن على البال، وطلبت من نجيب محفوظ أن يدلي برأيه في معالجة سينمائية كنت قد كتبتها لإنجاز أول فيلم لي، واقترحت عليه أن تكتب السيناريو معاً. وقرأ ما كتبت، لكنه طلب أن يعيد كتابة هذه المعالجة مرة أخرى، ووافقت. وفوجئت به بعد أسبوع يأتي ومعهُ تسع ووقات، تتضمن سطورها المعالجة الجديدة، التي حرص فيها على الأحداث نفسها والقصة نفسها، ولكن من خلال عالم آخر، لا علاقة له بالعالم الذي كتبت. ربما تضمنت الشخصيات التي كتبتها بعض الدلالات أو الرموز لأفكار معينة، لكن نجيب محفوظ أبدع شيئاً آخر،

وشخصيات أكثر مصيرية، لحارة لم أعش فيها ولم أعرفها أبداً. وعندما أعود لقراءة المعالجة التي كتبها نجيب محفوظ، أجدّها جميلة، وأحداثها مشوقة. واتفقتا بعد ذلك على العمل معاً. وقبل بداية العمل أخذني نجيب محفوظ من يدي، مثل الأخ الأكبر الذي يحرس على أن يرى أخيه الأصغر ذلك الكثير من العوالم التي لم يكتشفها غيره، فشاهدت معه زقاق المدق، واستمعت إلى شرحه لي عن معالم الرواية والحارة وأماكن الشخصيات، على اعتبار أنني قرأت (زقاق المدق) - ولكني لم أكن قد قرأتها بعد، وقد قرأتها بعد ذلك - وسار معي في شارع المعز، وبين بيوت أقاربه. في هذه الفترة كانت روايته (بين القصرين) قد بدأت تظهر في مجلة «الرسالة الجديدة» التي كان يصدرها يوسف السباعي. حكى لي نجيب محفوظ عن أهله وعن أصدقائه، وأبن عاشر، وأبن كان يلعب. وعندما قرأت الرواية، إذا بي أجد نسيجاً وروايتاً ومعماراً فريداً لا علاقة له بالحارة التي شاهدتها، فهي حارة لا طعم ولا شخصية لها، على الأقل في نظري، لكن نجيب محفوظ خلق منها عالماً له دلالات ورموز. وبالطبع كان هذا أول درس تعلمته في عملية الخلق والإبداع الفني.

أنجزنا سوياً فيلم (درب المهابيل) وقُتل الفيلم فشلاً ذريعاً، وانقطعت علاقتي بنجيب محفوظ بعد هذا الفيلم، ولا أستطيع في هذه الفترة أن أقول عنه إنه صديق أو زميل. وظل هذا الوضع مدة سنتين على الأقل، إلى أن دعاني محمد عفيفي - رحمه الله - ذات يوم للسهر معهم يوم الخميس، فذهبت لأجد مجموعة من الناس، كان نجيب محفوظ من بينهم. وفي هذه الجلسة يجتمع عدد من ينتمون إلى التيارات الفكرية المختلفة في المجتمع المصري في هذه الفترة، مما جعلها جلسة لتبادل الآراء والمشاكل والأخبار عما يحدث في المجتمع خلال أسبوع، وطبعاً لا يخلو الأمر من سخرية لازعة ونكات عن ما يحدث في مصر في تلك الفترة التاريخية، وضمت هذه الجلسات أناساً معروفين مثل عادل كامل ومحمد عفيفي ونجيب محفوظ، وأناساً آخرين لم يسمع عنهم أحد. وفي هذه الجلسات بدأت علاقتي من جديد مع نجيب محفوظ.

ومن قرأ رواية (ثرثرة فوق النيل) يمكن له أن يتخيل هذه الجلسات التي يتبادل فيها الحرافيش أحاديثهم، هذا طبعاً بعيداً عن السيج الفنى الرائع الذي صنعه نجيب محفوظ في هذه الرواية، كما أؤكد أن هذه الجلسات كانت خالية من السيدات ومن الحشيش الذي عرفته الرواية. فقط هي جلسات حرفوشية، وبعد أن تنتهى منها كنا نخرج في سيارة عادل كامل - الثرى الوحيد فينا - بعد منتصف الليل، لنخترع أى نوع من المغامرات، التي احتفت بها الرواية في الجزء الأخير منها. وطبعاً لم تقتل أحداً، لكننا كنا «آخر شقارة» وكل واحد منا كانت له شقارته الخاصة به.

طبعاً، بعد أن كبرنا في السن، لم نعد نقدر على هذه المغامرات، ولم نعد نقدر على السهر، لكننا كنا نذهب للسياسة في الطرق والأماكن الهادئة، طريق سقارة أو غيره، ونسمع أغاني عبد الوهاب القديمة وأم كلثوم، أو سيد درويش، وغيرها من الألحان الحبيبة التي تتضمن ذكرياتنا وطفولتنا.

والواضح أن نجيب محفوظ، رغم سنه، كان يستطيع أن يتذكر متى سمع هذه الأغنية أثناء ترديد أمه لها، أو أغنية أخرى كان يفيها هو والأطفال في الحارة، رغم أن هذه الأغنيات لم تطبع في أسطوانات، ولم يوجد وقتها راديو أو تليفزيون، أو أى وسيلة لنشر الأغنيات، فكيف كان يعرفها ويحفظها؟

وقد حكى لي نجيب محفوظ أن والده كان يصطحبه في شهور الصيف إلى مسارح روض الفرج، التي يعيد فيها بعض المطربين الهواة أغاني السنة الناجحة، ولذلك استطاع أن يحفظها.

الشيء الآخر الذي أود أن أذكره عن الحرافيش هو أننا كنا نتنقل من بيت إلى بيت في سهراتنا، ولأنني كنت الوحيد فيهم بلا زواج، فكان اجتماع الحرافيش عندي بصفة دائمة. أيامها كان نجيب محفوظ يحرس على وضع الراديو بجانبه تحت الكرسی، لیسمع أم كلثوم في ظل حمية المناقشات التي تنبأدها في هذه

الجلسات. وعندما أسأله: كيف تسمع أم كلثوم مع كل هذه المناقشات؟ كان يرد أنه يسمعها بعقله الباطن!

وكان يجتمع في هذه الجلسات أصناف مختلفة من التيارات وأصحاب وجهات النظر المختلفة، وكان جبرائيل يشكون دائماً من الضجة التي تحدث لساعات طويلة في شقتي. ولا تخلو هذه المناقشات من سخرية ولا من التكات الكثيرة، ولا أظن أن هناك جلسة شبيهة بهذه الجلسات، تحتوى على هذا القدر الكبير من الإضحاك، ويكفى أن يتبارى محمد عفيفي ونجيب محفوظ في النقاط السخرية وصناعتها.

هذا المناخ، الجاد والساهر معاً، كان سمة من سمات عالم «الحرافيش» منذ تكونها. لقد تكونت الحرافيش في الأربعينيات بمناسبة حصول كل من نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جومر على جائزة المجمع اللغوي عن أعمال لهم. تقابل الثلاثة بعد أن قال عادل كامل لنجيب محفوظ: «نحن مجموعة من الشباب نلتقى كل يوم خميس، نتحدث في الأدب ونناقش أحوال الدنيا»، ودعاه لحضور إحدى هذه الجلسات، ومن هنا كانت نواة الحرافيش التي ضمت - فيما بعد - مجموعة منها بعض المعروفين أو المشاهير، مثل أحمد مظهر، وبعض آخر من غير المعروفين إعلامياً. هذه الجماعة التي تكررت نواتها في الأربعينيات، استمرت فيما بعد، وتغيرت من فترة لأخرى؛ حيث كان ينضم إليها أعضاء جدد أو يختفى بعض أعضائها، ولكن الجماعة نفسها ظلت ثابتة. إن استمرارية لقاءات الحرافيش كانت ملحاً آخر من ملامحها.

في هذه اللقاءات المستمرة كل خميس، في كل الأحوال الطيبة والمؤلمة، وخلال زمن طويل حافظ بالأحداث التاريخية المتغيرة.. كان كل ما يحدث يصبح مثار نقاش بيننا. لم يكن يجمعنا موقف موحد، ولكن لقاءاتنا كانت تنسم بأقصى قدر من الحرية في النقاش. وخلال ذلك كله، تأثر كل منا بالآخرين، وأثر فيهم.

إن نجيب محفوظ في كل كتاباته كان يبدأ من حياته أو من حيوات تتصل بها، والنقطة الأولى في أغلب أعماله تبدأ من حياة حقيقية ترتبط به أو بمن عرفهم، ومن هؤلاء من اتهم إلى الحرافيش. فبجانب (ثرثرة فوق النيل) - التي اسرت إلى صلتها بالحرافيش - فإن مناقشات وتجارب وحيوات أعضاء الحرافيش قد تسلت إلى عدد من أعمال نجيب محفوظ، بل إن رواية (الشحاذ) تكاد تكون استلهاماً من حياة واحد من أعضاء الحرافيش، وإن كان هذا الاستلهام مبتني على موهبة نجيب محفوظ وعلى خياله، وقدرته على إعادة صياغة الواقع، إلى حد خلقها من جديد.



مقاهى نجيب محفوظ

جمال الفيطنانى

للمقاهى فى حياة نجيب محفوظ شأن عظيم.

وعلى امتداد أكثر من ثلاثين عاماً، منذ أن عرفته، ولقاهتى به فى المقاهى. باستثناء أوقات قصيرة كنت أصحبه فيها خلال مشيه اليومي من منزله إلى مكتبه فى مبنى التلفزيون، عندما كان يعمل مستشاراً لمؤسسة السينما. كان ذلك بين عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وعام ألف وتسعمائة وستة وستين. وخلال جولتنا فى القاهرة القديمة، التى تكررت فى السنوات العشر الأخيرة.. فيما عدا ذلك كانت لقاءاتنا بالمقاهى، وأبدأ أولاً بالمقاهى التى عرفته شخصياً فيها.

كان مقهى «الأوبرا» الأفرنجى الطابع أول مكان نلتقى فيه معا. كان ذلك فى بداية الستينيات. حيث اعتاد عقد ندوته الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحاً وحتى الواحدة ظهراً. دخلت إلى هذه الندوة عام ألف وتسعمائة وستين، وكانت مستمرة منذ عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين، ولو أن مناقشاتنا دونت لكانت سجلاً أميناً لحياة مصر الثقافية وتطورها. كانت ندوة جادة، يحضرها عدد كبير من الأدباء، وفيها تبلورت أول ملامح جيل الستينيات. مازلت أذكر تلك الأيام، عندما كنا نشارك فى النقاش، ثم نخرج معا قاصدين سور الأزبكية ونواصل الجلوس بأحد المقاهى الشعبية.

فى عام ألف وتسعمائة واثنين وستين توقفت ندوة الأوبرا بعد أن تدخل الأمن وقتئذ. وبعد عامين استأنف نجيب محفوظ الندوة فى نادى القصة لأسابيع قليلة، ثم انتقل إلى مقهى سفنكس الذى كان يقع أمام سينما

راديو، ثم تحول المقهى إلى معرض للأحذية. فانتقل إلى مقهى ريش. وانتظمت الندوة إلى سنوات قريبة. فجأة قرر صاحب المقهى أن تكون إجازته يوم الجمعة، وبدأ في إغلاقه!! عندئذ انتقل «الأستاذ» إلى كازينو قصر النيل. طبعاً، مع الزمن تغير الرواد، واختلفت الموضوعات المطروحة للنقاش حتى إنني لأعجب أحياناً من صبره وقوته على التحمل. وطول باله، إنه يصنف طويلاً وقد يشارك في النقاش بكلمات محدودة، أو ينطق تعليقاً ساخراً تملو بعده الضحكات. وتجيب محفوظ من أسرع الخلق بديهة، وقدرة على «الغفشة» كما يقولون في مصر.

في السنوات الأخيرة عرف طريقه إلى مقاهٍ ملحقة بالفنادق، بدأً ذلك بعد توفقه عن الكتابة تقريباً.

ضلت علاقتي بالأستاذ عبر الندوة الأسبوعية حتى منتصف الستينيات عندما سمح لي بالتردد على مقهى «عراي» في انعباسية، وكان ذلك تطوراً في علاقتي به. في مقهى عراي كان يلتقي بأصدقاء الطفولة، أولئك الذين ضل على علاقة بهم لم تنقطع قط حتى أدركتهم المنية واحداً بعد الآخر، خصص لهم مساء الخميس من كل أسبوع. في هذا المقهى رأيت جوانب جديدة من شخصيته. كان يبدو على سجيته أكثر، يستعيد معهم ذكريات الطفولة، ويبدو أكثر مرحاً. وأستطيع القول إن كثيراً من الشخصيات الحية التي عرفتها بهذا المقهى دخلت عالمه الروائي وعرفت الخلود.

في مقهى عراي شهدت مولد إحدى رواياته. كان ذلك عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين، عندما رأينا رجلاً أنشبت الشعر، جاحظ العينين، غريب الحضور، أصابع يديه نحيلة طويلة. دخل بصحبة أحد أبناء المنطقة، وأبدى الخادم اهتماماً خاصاً به، ثم أحضر رقعة الشطرنج ورس الرجل القطع وبدأ اللعب. مال الأستاذ على مسألاً عن شخصية القادم الجديد. من الواضح أنه لفت نظره بشكل ما.

سألت فقيل لي الاسم. عدت إلى الأستاذ لأخبره أن هذا الرجل هو اللواء حمزة البسيوني المدير السابق للسجن الحربي الريب. وأطال الأستاذ النظر. في تلك اللحظات ولدت رواية (الكرنك) الشهيرة.

في صيف ألف وتسعمائة وسبعة وستين طلب مني أن نلتقي في مقهى «الفيشاوى»، أحب المقاهي إلى قلبي، الذي أمضى فيه ساعات طويلة خلال أيام شبابه. كان يزوره يومياً ليدخن النرجيلة، هذا الصديق الصامت كما يسميه. خاصة خلال فترة عمله في قبة الغورى. كان من أصحابه القدامى في الفيشاوى عم إبراهيم. رجل قصير القامة، متلئلي قليلاً، ضريع، يبيع الكتب وكان مشهوراً في الحسين بطول لسانه وطرفه، وقدرته الريبة على إقناع فن القافية. الوحيد الذي كان يهزمه.. هو نجيب محفوظ نفسه، كان ذلك أيام الشباب.

ذهب عم إبراهيم إلى الأبد، وكذلك مقهى الفيشاوى الذي لم يبق منه إلا جزء صغير.

نمت مقهى آخر، صغير جداً، داخل سوق «الحمزاوى»، تظله تكعيبية عنب، اعتاد الأستاذ التردد عليه بمفرده. مقهى حزين، معزول، موحى بالتأمل، مازال موجوداً. ويقايا تكعيبية العنب لازلت ممتدة.

حدثني الأستاذ عن مقهى قديم لم أعرفه. مقهى «سى عبده» الذي وصفه في «الثلاثية». كان يقع تحت الأرض، ثم أزيل عندما بنت الأميرة شويكار المنازل الحديثة في خان الخليلي، خلال الثلاثينيات، ذات الطلاء الوردي التي وصفها الأستاذ بدقة في روايته (خان الخليلي).

فى الإسكندرية ارتبط بمقهى «بترو». كان يجلس فيه إلى جانب الراحل توفيق الحكيم، والآن انتقل إلى عدة مقاهٍ أخرى ملقحة بفنادق تطل على البحر.

من المقاهى استوحى نجيب محفوظ شخصياته التى أبدعها فى عالمه، ولم يكن مكانا لقضاء الوقت، إنما كان محورا للصداقة، وللحلاقات الحميمة، والأنس والمودة.. هذا ما قاله لى الأستاذ يوما.

عندما أتم عامه الثمانين، طلب منى أن نمضى إلى الجمالية. صحبته كما اعتدت. حرصت على أن أتبع خطاه حتى لا أرفقه، فالعملية الجراحية لم يمضِ عليها بعد شهران. كان يتوقف أمام المقاهى التى اعتاد الجلوس فيها ويتفرق وجهه بمعانٍ شتى.

ترى.. ماهى؟ هذا ما لا تجد إجابة عنه إلا فى رواياته.

فى عام أربعة وتسعين وقع حادث مهول كان علامة.

عند خروجه من البيت، فى تمام الخامسة عصرا، ليذهب إلى مقهى وكازينو قصر النيل، تقدم منه شاب فى الثانية والعشرين من عمره، حصل على دبلوم صنايع، ينتمى إلى تنظيم متطرف، وتظاهر بأنه يريد مصافحته، وغرس سكينه فى عنق الشيخ الكبير. التفاصيل معروفة ومؤلة، وقد قدر لى معايشتها منذ اللحظات الأولى للحادث، وأظن أن أيام إقامته فى مستشفى الشرطة التى امتدت إلى شهرين من أصعب مراحل حياته.

لن أنسى أبدا يوم خروجنا معه إلى فندق «مينا هاوز» فى الهرم، أول خروج بعد الحادث. لكم خرجنا معاً، لكن الوضع اختلف بعد الحادث. فالحركة لا بد أن تتم فى ظروف معينة. لابد من ملازمة الحراسة المشددة له. عربة للشرطة أمامه وأخرى خلفه، هو الذى عاش طوال عمره ضد هذه المظاهر. أما اللقاءات فيجب أن تتم فى أماكن مغلقة. لقد انتهى زمن المقاهى التى اعتدنا الجلوس فيها. ولحسن الحظ أنه تكيف مع الظروف الجديدة، الأصدقاء المقربون وزعوا أيام الأسبوع، بحيث يتولى أحدهم صحبته يوماً محدداً، وكان من نصيبى يوم الثلاثاء، حيث تلقى فى سفينة نهريّة راسية بالنيل. خصص صاحبها غرفة مغلقة تجلس فيها إلى الأستاذ. الروائى يوسف القعيد، وصديق للأستاذ اسمه زكى سالم من رواد ندوة قصر النيل، التى كانت، وآخران هما عماد العبودى وحسن ناصر، وكلاهما من رجال الأعمال. وخلال هذه الجلسة تحدثت عن الوقائع والأحوال الراهنة، وقرأ للأستاذ نصوصاً أدبية بعد أن وهن نظره ولم يعد يمكنه القراءة. ونحن دائماً إلى الزمن القديم، الجميل.



عرفنا حياتنا من خلاله ولم نعرف حياته

سمير فرید

أريد أن أتحدث في ثلاث نقاط: الأولى عن جائزة نوبل، والثانية عن تجربتي الشخصية، والثالثة عن نجيب محفوظ والسينما. وفيما يخص النقطة الأولى، ففي أول تعليق صرح به نجيب محفوظ بعد إعلان فوزه بجائزة نوبل - وهو التعليق الذي خرج منه بشكل تلقائي وعفوي - قال: «كان هناك طه حسين وتوفيق الحكيم وكثيرون يستحقونها قبلي». وأعتقد أن مرد هذا التعليق لا يرجع إلى التواضع الجرم الذي عرف به نجيب محفوظ، لكنه حقا كان يعنى هذا الكلام بالفعل. وأتذكر أن أول مقال كتبته في اليوم التالي لإعلان فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة، قلت فيه إن جائزة نوبل هي التي فازت بنجيب محفوظ وليس العكس. وأنا أيضا لم أكن أجري نوعا من المبالغة أو التقليل من قيمة جائزة نوبل، لكن هذا المعنى هو الذي قصدته بأن الجائزة هي التي فازت بنجيب محفوظ، وأحسننت إلى سمعتها، إذ لا يعقل ولا يصدق منطق أى مثقف في العالم، مهما كانت لغته أو ثقافته أو موقعه الجغرافي، أن يمر قرن كامل من تاريخ جائزة نوبل، دون أن يفوز بها في إحدى السنوات أديب يكتب بالعربية يستحقها عن جدارة.

ومثل هذا التصرف يسعى إلى الجائزة، ولا يسعى إلى الثقافة العربية. ولذلك، جاءت هذه الجائزة لتحدث نوعا من التوازن في قرارات الذين يمنحونها.

أما مسألة الجوائز عامة، فقد أصبحت كالوباء. وأنا كناقد سينمائي أحس بهذا الوباء بشكل أكبر مما يحدث في الأدب، مما جعلها في مجال السينما وباء حقيقيا، ترفع ما لا يستحق، وتخفض، وأمسى الناس

يعتبرونها مقياساً من مقاييس التفوق الأدبي أو التفوق العلمي أو التفوق الفكري. وللأسف، أصبحت هذه المقاييس شائعة لدى كل الناس، الماديين والمثقفين منهم على السواء. وبالقطع أنا أعنى كلمة الوفاء هنا ومعناها. ففي تاريخ جائزة الأوسكار نجد أن مثلاً وفاناً بحجم شارلي شابلن لم يحصل عليها، ولينزنتاين لم يحصل هو الآخر عليها، بل لم يحصل على أية جائزة في حياته، وهو الذي أسس وصنع لغة السينما التي يتدارسها العالم كله الآن. وأذكر هنا مقولة المخرج السينمائي الأمريكي فرانسيس فورد كوبولا، وهي مقولة جميلة ردها عام ١٩٧٩ أثناء تقديمه لفيلم عن حرب فيتنام من إخراجها في مهرجان كان. كان المسؤولون عن المهرجان قد قالوا له: «إليك عرضت هذا الفيلم من قبل. وحصلت على الجائزة الكبرى، وليس من المعقول أن تمرض الفيلم مرة أخرى في المسابقة نفسها، لأنه فعلاً إذا عرض سيحصل على الحكم السابق وهو أنه أحسن فيلم». فقال تبriere الجميل جداً بأن جميع الأعمال الفنية والأدبية في التاريخ، مشتركة في مسابقة واحدة، هي مسابقة مع الزمن.. منها ما يبقى ومنها ما تهمله الأيام. وهذا أمر صحيح. فالأعمال الحقيقية تشترك في مسابقة واحدة، والجائزة التي تحصل عليها هي البقاء، مثلما بقيت حتى يومنا هذا موسيقى سيد درويش، وهذا أمر مذهل أن تبقى موسيقى تم تأليفها في أوائل القرن حية، حتى نهاية القرن ذاته، وكلما حدثت حادثة في مصر، سلبية أو إيجابية، محزنة جداً أو مفرحة جداً، تظل علينا موسيقى سيد درويش، الذي لم يمش أكثر من ٣٢ سنة، وكل إبداعه كان في السنوات الست الأخيرة من حياته بعدما انتقل إلى القاهرة. ولابد أن نتذكر هذه المعاني ونحن في احتفالنا هذا بمرور عشر سنوات على جائزة نوبل، وأن نضع الجائزة في حجمها وفي قيمتها، وأن ندرك العلاقة الصحيحة بين الجوائز والإبداع الفني والأدبي بشكل عام.

وفيما يتعلق بتجربتي الشخصية في العلاقة مع نجيب محفوظ، فأنا أتمنى طبعاً إلى جيل الستينيات وفي هذه الفترة نشأت فيها وتكون وعي. وأعتقد أن هذا الجيل كان محظوظاً، بعيداً عن تعاسة ما بعد ١٩٦٧. لكن هذا الحظ الحسن رأيت - على الأقل فيما يتعلق بي - في كونه عايش أساتذة كبار، هم أعلام مصر في القرن العشرين، لحق بهم قبل أن يتوفاهم الله أو يموتوا بالقهر أو بالهجرة أو بأشكال أخرى.

فأنا مثلاً درست التاريخ في المرحلة الثانوية على يدي معلم التاريخ وهو يونان لبیب رزق، في مدرسة «خليل أغا» الثانوية، وكان رئيس قسم التاريخ ولیم سليمان قبل أن يحصل على الدكتوراه. وكان مدرس اللغة العربية الناقد المعروف أنور المعداوي. وأعتبر هذا حظاً سعيداً للغاية، وبالطبع لا يقتصر هذا الحظ على شخصي وحدي، ولكنه حظ سعيد لجيل بأكمله. وبعد مرحلة التعليم الثانوي لحقت بأساتذة في الجامعة من نوعية محمد مندور وصقر خفاجة ومحمد القصاص وغني حلال ويوسف مراد.. وغيرهم.

ومن بين الأشياء التي أريد الإشارة إليها هنا، أنني أردت أن أكون مثقفاً وأديباً، وأرشدني أنور المعداوي في هذه السن المبكرة إلى قراءة نجيب محفوظ، وهذا ما وفر عليّ الكثير من الوقت والجهد، وجاءت هذه القراءة الرشيدة بشكل صحيح ومنهجي، ومرتب حسب صدور الأعمال. وأنهيت على يدي قراءة نجيب محفوظ كاملاً، قبل أن أنتهي من المرحلة الثانوية. وطبعاً أنا أؤرت ابني قراءة نجيب محفوظ، وفي العمر نفسه الذي عرفته فيه، لأنني في الحقيقة أدركت شيئاً مهماً، لا يقف عند حدود الأدب وروعة العمل الروائي وقيمته وجمال لغته وبنائه، لكنني أدركت مصر، وأردت أن يعرف ابني هذا الإدراك، ويتعرف على وطنه ومجتمعه وناسه من خلال نجيب محفوظ. فأعماله هي التي تكشف عن ماهية هذا المجتمع، وطبيعته وم

يتكون. ومن هم الأشخاص الذين يعيشون فيه، وكيف يفكرون، وما تركيبة المواطنين.. وإذا أراد أى فرد أن يعرف الإجابات على هذه الأسئلة، فما عليه إلا أن يقرأ نجيب محفوظ، وسيجدها فى أعماله، التى أراها مهمة جدا فى مراحل تكوين الفرد، وهى المرحلة الثانوية، وليست الجامعة كما يشاع، لأن المرحلة الثانوية أكثر تأثيرا وأقوى فى تكوين الفرد.

وفما يتعلق بعلاقة نجيب محفوظ بالسينما، فأراها علاقة مركبة جدا، وللأسف لم تدرس هذه العلاقة الدراسة الجيدة والكافية، فقط تمت دراستها فى حدود العلاقة بين الروايات والأفلام، كما فى كتب المخرج والناقد هاشم النحاس، التى أعتبرها أهم ما صدر فى هذا الجانب. لكن محاولات الكشف عن هذه العلاقة تتجاوز هذه الحدود فى الحقيقة. إذ يكفى أن نرى، فى هذه العلاقة مع السينما، علاقه أولا موظفا ومسؤولا عن السينما، لأنه عمل رقيبا على الأفلام، بعدما اختاره الأديب يحيى حقي لهذه المهمة فى أواخر الخمسينيات، ثم أصبح رئيسا للرقابة، ثم رئيسا لمؤسسة السينما، وهو ما يعنى أن حياته الوظيفية ارتبطت بالسينما منذ منتصف الخمسينيات تقريبا، إلى أن أحيل إلى المعاش.

وهذه الحياة الوظيفية التى عاشها نجيب محفوظ مع السينما لم يتم بحثها، نظرا لأن البعض اعتبرها شيئا ثانويا وليس له أهمية. فى حين أرى أن الكاتب كل متكامل، لا يمكن فصله أو تجزئته، وطريقته فى الحياة الوظيفية لها تأثيرها على أدبه. أو على الأقل يمكن أن تلقى ضوءا على أشياء كثيرة فى هذا الأدب لم تزل غامضة.

أذكر مثلا أن لويس عوض قال لى ذات مرة إن هناك رواية عذبت جيله، ولقوا من العنت فى قراءتها الكثير، نظرا لطولها الرهيب، وهى رواية توماس مان المعروفة بعنوان (أولاد الحاج)، فهى تتكون من ١٢ جزءا. وقد حاول لويس عوض قراءتها وهو طالب فى كلية الآداب، ويصل فى كل مرة يحاول فيها إلى الجزء الثالث أو الرابع ويتوقف، والوحيد من أبناء هذا الجيل الذى أتم قراءة هذه الرواية كان نجيب محفوظ، وعندما سألت لويس عوض: ولماذا؟ قال لى لأنه اعتبر نفسه موظفا عند توماس مان، يعطيه كل يوم ساعتين أو ثلاثا. وهو ما يعنى حجم الشقاء الذى تكبده نجيب محفوظ فى المعرفة، وتنظيمها بشكل دقيق. ولم يكتف لويس عوض بذلك بل أشار إلى الآثار التى ترتب عادة على مثل هذه الحياة، منها علاقة نجيب محفوظ بأهله وأسرته، فلم يستطع أن ينخرط فى الحياة الاجتماعية لهذه الأسرة ومشاكلها اليومية، لهذه الأسباب؛ إذ وضع نصب عينيه ضرورة استيعاب الكثير من المعارف فى هذا العمر القصير، الذى لا يكفى لاستيعابها.

أيضا قال يوسف السباعى ذات مرة مندهشا: لا أدري كيف يكون هناك كاتب و أديب يستطيع التحكم فى نفسه وفى أوقات الكتابة كما يفعل نجيب محفوظ، أنا لا أفهم أدبا بهذا الشكل، فالأدب الهام، وتكتنفه حالة مزاجية قد تقترب من الفوضى فى السهر حتى الصباح لمدة يومين أو ثلاثة.

وأتعتقد أن حكاية الكتابة لمدة ساعات محددة وعلى مواعيد منتظمة، هى أمر مرتبط بالعمل كموظف لعدة سنوات، وبالتوظيف نفسه، ولا أرى أن هناك انفصالا حادا بين الموظف والكاتب عند نجيب محفوظ. من هنا تكمن أهمية دراسة هذا الجانب فى شخصية نجيب محفوظ الموظف والرقب على السينما، وعلى ماذا كان يوافق، وما الذى كان يرفضه، وما الذى عمله فى هذا الميدان، وهل استطاع أن يحقق أشياء، وكيف كان يتعامل مع المسألة، وبأى وجهة نظر؟

والبعد الثانى فى هذه العلاقة، هو أن نجيب محفوظ كان كاتباً سينمائياً محترفاً، فهو عضو نقابة السينمائيين، شعبة السيناريو. وهذه الكتابة السينمائية شملت قسمين: قسم السيناريو، أى يكتب السيناريو والحوار، أو كتابة المعالجة الروائية أو الأدبية لقصة أجنبية أو مسرحية مترجمة، ويجرى لها نوعاً من التخصيص. وهناك أكثر من ٢٠ فيلماً كتب لها نجيب محفوظ المعالجة السينمائية بهذا المعنى، ومن الصعب العثور عليها، فهى نصوص غير مكتوبة. أما القسم الثانى فهو رواياته التى تحولت إلى أفلام. فليس هناك كاتب مصرى آخر فى القرن العشرين - وهو قرن السينما الرواية - أعلت أفلام عن رواياته بالكم نفسه الذى تم مع روايات نجيب محفوظ؛ إذ يكاد يكون أكثر من ٧٨٠ من أعماله أعدت للسينما أو التلفزيون أو المسرح وكذلك قصصه القصيرة، حتى أفلام خريجي معهد السينما استندت فى بعضها على قصص لنجيب محفوظ، فهناك مكتبة سينمائية ضخمة تحمل اسم نجيب محفوظ. وهو فى هذا الإطار كان يفضل كتابة السيناريو والحوار على كتابة المعالجة السينمائية، باعتباره خبيراً فى المعمار الفنى، وهذه المكتبة السينمائية - فى الحقيقة - غير متوفرة حتى الآن. وأتمنى أن تتوفر بشكل منهجى ومنظم فى مكان ما، وأن ندرس نجيب محفوظ بشكل كامل ومتكامل، إذ إن حياته موظفاً مسؤولاً عن السينما لم تدرس الدراسة المرجوة، ولم تدرس أيضاً هذه الأفلام بشكل متكامل.



إيجابيات نوبل محفوظ وسلبياتها

صبرى حانظ

احتفلت القاهرة بمرور عشر سنوات على حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وما أجدر القاهرة بالاحتفال بهذه المناسبة وتذاكر دروسها. وقد دعانى الصديق العزيز جابر عصفور للمساهمة فى هذا الاحتفال عن بعد، فليبت شاكرًا له دعوته الكريمة. ولا أريد المساهمة فى هذه الاحتفالية من بعد بتكرس الخطاب التمجيدى الذى تعبر فيه الذات الأدبية عن غبيلتها بلذاتها، وفرحتها بإنجازاتها. وإن كنت لا أنكر أنه كان لحصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة فرحة كبيرة غامرة شملت مصر من أقصاها إلى أقصاها، بل امتد أثرها الغامر إلى بعض أنحاء الوطن العربى الأخرى، التى رأت فى حصول كاتب عربى من مصر على هذه الجائزة تقديرًا للثقافة العربية برمتها. ولكنى أريد أن أتناول هذا الحدث الكبير بأى معيار من المعايير فى سياقها الثقافى العام لتعرف دلالاته، وتدارس دروسه وما ترتب عليه من ردود فعل وآثار لم تكن كلها إيجابية لا بالنسبة إلى الرجل وحده، وقد تعرض بعده، وربما بسببه، لحدث كرهه على حياته، ولاحتى بالنسبة إلى ما انتاب الحياة الثقافية العربية بعدها من جرى مسمور وراء الجائزة، أو بالأحرى وراء وهم حصول كاتب عربى آخر عليها من جديد. لكن إيجابيات هذا الحدث كثيرة بلاشك، وإن كنت لا أريد لها أن تحجب عنا سلبياتها، لأن علينا فى هذه المناسبة أن نتناولهما كليهما. وسوف أتناول هذه الإيجابيات وأتوقف عندها وأتأمل مختلف دلالاتها وانعكاساتها على الأدب العربى عامة، قبل التعرّيج على السلبيات وتناولها بالمنطق نفسه دون ميل لجانب على حساب الآخر.

ولاشك أن أول هذه الإيجائيات هو ما جلبته هذه الجائزة التي استطاعت أن تحظى بقدر لا بأس به من المصدق، ومن رأس المال الرمزي الذي تسبغه على مانحها، فضلاً عن رأس المال الفعلي الذي تمثلته قيمتها المادية غير الهينة، من اعتراف غير منكور بقيمة نجيب محفوظ كاتباً كبيراً، وبأهمية الأدب الذي ينتمي إليه. ونجيب محفوظ كاتب كبير بأي معيار من المعايير، أجمعت ثقافته على قيمته قبل أن يمتد تأثير هذه القيمة إلى خارج هذه الثقافة. ولا يعني الاعتراف بمصدق الجائزة التسليم باختياراتها، أو تبني منطلقاتها. وقد سبق لي أن تناولت الجائزة ذاتها وتأريخها بشع من التحليل النقدي، ووجهت لها كثيراً من النقد بشأن اختياراتها، ومركزيتها الأوروبية، ومنطلقاتها الإيديولوجية، وهأجلتها السياسية المضمرة. ولكن كل ما يعنيه الوعي بأهميتها مؤشراً أوروبياً غربياً مهماً، يكسب ثقله من تأريخها الطويل، واستمرارها في اختيار كتاب لاخلاف في أغلب الأحيان على أهميتهم، وقيمة إسهامهم الكبير في الأدب الإنساني. فقد كانت الجائزة – ولابد أن نتعرف أنه ليس بين من منحوها لكتابتنا الكبير من أعضاء الأكاديمية السويدية عضو واحد يقرأ العربية – تتوجه لجهود متواصلة لفريق من المستعربين المخلصين الذين ساهموا في وضع الأدب العربي على خارطة الاهتمام الثقافي الغربي. فإذا كانت دراسة اللغة العربية في الجامعات الأوروبية قد بدأت منذ بدايات عصر النهضة الأوروبية، أو بالتحديد منذ بدايات القرن السادس عشر، فإن دراسة الأدب العربي الحديث أمر حديث نسبياً، لا يتجاوز عمره العقود الأربعة. ليس فقط لحدثة هذا الأدب، فلم يجاوز عمره القرن بعد، ولكن أيضاً لأن عدداً من التصورات المضمرة في النشاط الاستشراقي كانت تشكل عقبة غير منكرة أمام الاهتمام بهذا الأدب.

فقد انطلقت الجهود الاستشراقية في معظمها من الرغبة في الاستفادة من إنجازات العرب القديمة لتدعيم التفوق الأوروبي عليهم، ومن تصور مؤداه أنه قد كانت للعرب حضارة قديمة ودرست، ولم يعد لهم في حاضرهم كبير صلة بهذا الماضي الغابر. لذلك، ساد الاعتقاد طوال النصف الأول من هذا القرن – وعلى وجه الدقة طوال العقود الستة الأولى منه – حيث وقع معظم أقطار الوطن العربي تحت الاحتلال – بأنه ليس لدى العرب أي ثقافة حديثة تستحق الذكر. ولاغرو، فقد كان ثمة يمين يسيطر على أولى الأمر في الثقافة الأوروبية بأن العرب غير قادرين على حكم أنفسهم بأنفسهم، ناهيك عن قدرتهم على إبداع شيء يستحق عناية اهتمام الغرب به. ووافق هذا اليقين مرحلة من تاريخ الأدب العربي الحديث كانت أقرب ما يكون إلى مرحلة الصبا والتكوين، فلم تكن قد تراكمت فيها بعد الكثير من النماذج الجيدة في الأجناس الأدبية المختلفة. لكن ما إن دخلنا في النصف الثاني من هذا القرن حتى كان هذا الوضع قد اختلف، فقد اشتد عود الأدب العربي الحديث، وصليت قامته، وتراكم له من النماذج الجيدة قدر يتيح لدارسيه في الغرب اختيار عدد من هذه النماذج للترجمة. لكن بداية النصف الثاني من هذا القرن شهدت اندلاع حركات التحرر العربية من الاستعمار الغربي وما رافقها من استعار عداء الغرب إزاء كل ما هو عربي، أو تخري.

ولم يصبح الأدب العربي الحديث مادة من مواد الدراسة الأساسية في الجامعات الناطقة بالإنجليزية، ولم يفرض نفسه على دوائر الاستشراق بقوة إلا بعدما عين محمد مصطفى بدوي ١٩٦٢ أستاذاً بجامعة أكسفورد، وبدأ – مع حفنة من زملائه في عدد من الجامعات الأخرى، ثم عبر تلاميذه الذين أصبح عدد منهم من عمد حركة الاستعراب الحديثة – في وضع الأدب العربي الحديث على خارطة الاهتمام الأكاديمي وأنشأ بعد أقل من عقد واحد دورية إنجليزية متخصصة للأدب العربي – قديمه وحديثه – هي «مجلة الأدب العربي» Journal of Arabic Literature التي كانت تصدر عن واحد من أعرق الناشرين في لندن بهولندا. ثم جاء الجيل التالي له فوسع هذه الدائرة بشكل كبير في كل من بريطانيا وأمريكا. والواقع أنه دون الجهد العلمي المخلص لنشر

المعرفة بنا وثقافتنا في الغرب، وتوطئة الأدب العربي الحديث للدارس الإنجليزي والأوروبي عامة، لما كان من الممكن أن يتمكن أعضاء الأكاديمية السويدية من معرفة ما عرفوه عن الأدب العربي والوعي بأهميته التي كان حصول نجيب محفوظ نفسه على الجائزة نتيجة لها. فقد بدأت ترجمة النماذج الجيدة من الأدب العربي إلى اللغات الأوروبية، وعلى وجه التحديد إلى أهم لغتين أوروبيتين وهما الإنجليزية والفرنسية، أولاها هي أوسع اللغات الأوروبية انتشارا، وثانيتهما من أوسعها انتشارا بين المثقفين في مختلف البلدان الغربية وغير الغربية. وقد لعبت الترجمة دورا أساسيا في التعرف بأدبنا في الغرب. فقد كانت الترجمة هي سبيل نجيب محفوظ إلى الجائزة. ومع أن أهم أعماله قد تأخرت ترجمتها، فلم يترجم الكثير منها إلى اللغات الأوروبية الأساسية مثل الإنجليزية والفرنسية إلا بعد كتابته بمقدور تبلغ في بعض الأحيان ثلاثة أو أربعة، إلا أن ترجمة ثلاثيته في مطلع الثمانينيات إلى الفرنسية كان لها دور حاسم في حصوله على الجائزة قبل أن ينتهي عقد الثمانينيات. فلم تكن قد ترجمت له في الإنجليزية حتى حصوله على الجائزة إلا حفنة من الأعمال لم يترجم معظمها ترجمة أدبية جيدة.

والواقع أن الأدب العربي كله قد عانى من رداءة ترجمته إلى اللغة الإنجليزية - وهي لغة أساسية في انتشار أي عمل في العالم - لزمان طويل، ولا يزال يعاني من هذا الأمر حتى الآن. فليس كل من يتقن لغة بقادر على ترجمة الأعمال الأدبية منها ترجمة تستطيع خلق معادل أدبي لها في اللغة التي يترجم إليها. واللغة الإنجليزية لغة صعبة ومروغة، تفرى الكثيرون بهتوم إجادتها، بينما هم أبعد ما يكونون عن ذلك. فهي على عكس جل اللغات الأوروبية ذات نحو محدود، يتصور الكثيرون سهولة السيطرة عليه وإفثانه، وثمة جملة شهيرة في اللغة الإنجليزية تصف لغة شخص ما بأنها سليحة النحو وكأنه أجنبي. فنحو هذه اللغة الحقيقي ليس في قواعدها النحوية البسيطة وإنما في تراكيبيها الاصطلاحية idioms وليقاع هذه التراكيب وسياقاتها. أما جمال هذه اللغة الأدبية فحدث عن صعوبته بلا حرج، لأنه لا يعتمد على شراء القاموس اللغوي فحسب - والإنجليزية من اللغات الشريفة في مفرداتها ومترادفاتها - وإنما علاقات التجاور بين المفردات، ومدى ما في هذه العلاقات من بساطة وتساق وجدة في آن، ولا تنس الإيقاع الجرسى فهذا كله لابد أن يقع من الأذن موقعا حسنا. ويستطيع قارئ اللغة الإنجليزية المثقف أن يميز للوهلة الأولى الكاتب من لفته، وأن يحدد إذا ما كان أجنبيا على اللغة أم لا، وإذا ما كان صاحب أسلوب أدبي فيها أم لا. وغالبا ما ينصرف القارئ عن الكاتب الدخيل على اللغة مهما كان تمكنه منها، وعن ابن اللغة الذي لاموهبة أدبية عنده مهما كانت جودة العمل الذي نقله أو شهرة صاحبه. فليس لدى القارئ الجاد صبر على الترجمات ذات اللغة الفلقة، أو ذات اللغة المجردة من الحس الأدبي بسبب الوفرة الشديدة من الأعمال الجيدة المتاحة في اللغة الإنجليزية.

وقد منى الأدب العربي - لزمان غير قصير - بمتترجمين قائلين للحساسية الأدبية في اللغة الإنجليزية. فقد اهتم بترجمته في الماضي إما عرب يجيدون الإنجليزية، أو مستشرقون يجيدون العربية ولكنهم لا يتمتعون بحس أدبي في لغتهم الأصلية التي ينقلون إليها، وبالتالي فلا قدرة لهم على التمييز بين لغات الكتاب الذين ينقلونهم إلى اللغة الإنجليزية، ناهيك عن نقل هذا التمايز إلى اللغة الإنجليزية. وكان من سوء حظ الأدب العربي أن مثل هؤلاء المترجمين - وخير مثال لهم هو دينيس جونسون ديفيز - من أنشط المترجمين ومن أكثرهم تربعا من ترجمة الأدب العربي، وإسهابا في ترجماته، إلى الحد الذي عينته معه بعض دور النشر مستشارا لها في هذا المجال، فأدى هذا إلى تكريس المشكلة وتفاقمها، بدلا من حلها. وكان من حسن حظ الأدب العربي أن هذا النحس الذي أصابه في اللغة الإنجليزية، ولازمه فيها لزمان غير قصير، ولا يزال يعاني منه

كذلك في اللغة الألمانية التي يحاصره فيها مترجمون عديمو الموهبة، لم يستطع الانتقال إلى فرنسا، لأن الأدب العربي كان أكثر توفيقاً في هذه اللغة، وإن كانت اللغة الفرنسية أقل أهمية من حيث توفير النص لقراء العالم الأوسع من اللغة الإنجليزية. ولكن لا بد أن أشير بالرغم من كل ما قلته إلى أن الصورة بدأت في التغير بشكل تدريجي في اللغة الإنجليزية خلال العقدين الأخيرين، وعندما تنامي عدد خريجي أقسام اللغة العربية الذين درسوا الأدب الحديث، وظهرت بينهم حفنة لاتجاوز عدداً أصابع اليد الواحدة تتمتع بالحنس الأدبي في اللغة الإنجليزية.

الترجمة، إذن، هي التي حملت نص نجيب محفوظ إلى الأكاديمية السويدية، وهي التي جاءت له بجائزة نوبل. لكن نجيب محفوظ، والحق يقال، لم يسع إلى الترجمة ولم ينشغل بها، فقد كان همه الأساسي وربما الوحيد هو الكتابة لقارئ اللغة التي يكتب بها، والتعبير عن واقعه وصوباته ورؤاه، والفاعلية في مناخه الثقافي. أما الترجمة فقد جاءت بعد ذلك كأمر ثانوي وطبيعي. ولاشك أن حصول نجيب محفوظ على الجائزة قد دفع عملية ترجمة الأدب العربي عامة، وأدب نجيب محفوظ خاصة، إلى اللغات الأوروبية الأساسية، بل إلى غيرها من اللغات غير الأوروبية، دفعة كبيرة. فقد شجع حصوله على الجائزة دور النشر الكبرى على نشر مترجمات جديدة من أدبه خاصة ومن الأدب العربي عامة، بعد أن كان هذا الأمر قاصراً على دور النشر الصغيرة أو المتخصصة. وعندما ترجمت «ثلاثية» نجيب محفوظ إلى الإنجليزية في التسعينيات - بعد كتابتها بعقود أربعة - ونشرها في بريطانيا والولايات المتحدة ناشر كبير من الناشرين الذين يقبل قارئ الأدب العام على كتبهم، باعت طبيعتها الإنجليزية أكثر من ربع مليون نسخة. بينما لاتزال الطبعة الواحدة من أي من روايات «الثلاثية» في اللغة العربية لا تتجاوز خمسة آلاف نسخة. لقد التقيت هنا في بريطانيا بكثيرين من قراء الأدب المعادين الذين نقلوا إلى مدى إعجابهم بهذا العمل الأدبي الكبير، ومدى استمتاعهم به بوصفه عملاً أدبياً من أرفع طراز إنساني، وليس مجرد شيء طرائفي غريب. وقد دفعت حماسة القارئ العام، وإقباله على أعمال نجيب محفوظ التي حظيت بترجمات جيدة مثل «الثلاثية» و«الحرافيش» و«ثرثرة فوق النيل»، هذا الناشر العام إلى نشر عدد من الترجمات لأدباء عرب آخرين، كما هو الحال بالنسبة إلى أعمال حنان الشيخ مثلاً، وساهم هذا في خرق الحصار الذي كان مضروباً حول الأدب العربي بصورة أبقت ترجماته محصورة في نطاق صغار الناشرين والمتخصصين منهم. واستفاد من كسر الحصار هذا عدد كبير من كتاب الأجيال اللاحقة على نجيب محفوظ بصورة ترجمت فيها أعمال عدد من الكتاب الذين لم يتصلب عودهم بعد، ولم يتمرسوا بقدر كاف بالكتابة المنزهة عن كل هواجس الشهرة في الغرب، والوصول السريع إلى قارئه، باعتباره أن هذا هو الطريق الأسهل أو بالأحرى الأوسع للوصول إلى الشهرة في ثقافتهم.

ومن إيجابيات فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل التي لا بد من الإشارة إليها في هذا المجال أنها أكدت أهمية المنظلق المحلي في الأدب بالمعنى العميق لهذا المصطلح. بمعنى أنه إذا ما تعمق الكاتب في فهم واقعه، واقتناص إيقاع مجتمعه الداخلي، وتسجيل خصائصه الفريدة والمميزة، واستكناه حقيقة تيارات ثقافته التحتية، وبلورة هذا كله في أعمال إبداعية جيدة، استطاع أدبه الوصول إلى قارئه أولاً، وهو القارئ الذي اهتم به نجيب محفوظ دون سواه. واستطاع اهتمام هذا القارئ أن ينقله إلى ما وراء ثقافته، فقد كان هم نجيب محفوظ أن يقدم فهمه لمجتمعه في أرقى صور التعبير الفني التي في طاقته للقارئ العربي في المجلد الأول، ومن هنا استطاع أن يضع هذا المجتمع بما يميزه من ملامح وتصورات على خريطة اهتمام القارئ العالمي العام. ولم يكن نجيب محفوظ في أي وقت من الأوقات مشغولاً بهاجس العالمية أو بالأحرى بيريقها الخلاب. لهذا استطاع الوصول

إلى العالمية من الباب الضيق، لا بالذهاب إلى الغرب واستجداء اهتمامه به - كما يفعل البعض - بل بالمرؤف المبالغ فيه عنه. فمن المعروف عن نجيب محفوظ نفوره الشديد من السفر. استطاع الوصول إلى العالمية بأن وضع عالمه الذي أبدعه واستمد مادته ومفرداته من واقعه المحلي على خريطة الوجدان الإنساني العام.

فربح المليون قارئ الذين قرأوا «الثلاثية» في اللغة الإنجليزية وحدها عرفوا عبرها الكثير عن واقع المجتمع المصري وعن تاريخه بصورة أغتتهم عن قراءة عشرات المراجع والدراسات عنه، ووضعت هذا المجتمع على خريطةهم الثقافية والوجدانية والمقلية، وخلقت لديهم قدرا من الفهم لهذا المجتمع والتعاطف مع أناسه لا يستطيع أن يحققه كل الدعايات السياسية أو البرامج السياحية، وهذا شيء لا يمكن تقديره بالمال. كما لا يمكن تقدير الاحترام الذي جلبه هذا كله لصورة مصر وللإنسان المصري. فقد أكد وصول أدب نجيب محفوظ إلى العالمية أن الثقافة التي تحترم نفسها هي الجديرة باحترام الآخرين لها، وأن الكاتب الذي يحترم نفسه وترفيع عن صغار الجري وراء الجوائز تلهث الجوائز خلقه، لأنه يدعم مصداقها ويسبق عليها قدرا من الاحترام الذي حققه.

ومع أنني بدأت بتأكيد أهمية الترجمة، والتعميل على دورها الأساسي في حمل الأدب العربي إلى القارئ الإنساني المريض، فإني لا أستطيع أن أغفل الجانب السلبي الذي تنطوي عليه الترجمة حينما تصبح غاية يستهدفها الكاتب العربي، وهو يمارس عملية الكتابة، ويأخذ معايير اختياراتها في حسبانها. هنا تختل بوصلة الكاتب الهادية، وتشتوش مبادئه ويتسرب التزييف إلى منطوقاته عندما يدخل قارئاً أجنبياً إلى عملية إبداعه باعتباره قارئة المفترض. وهناك نماذج كثيرة تفعل هذا إلى حد تزييف الواقع حتى يتماشى المكتوب مع تصور الغرب وقراءه عن هذا الواقع، كما تفعل كاتبة مثل نوال السعداوى. وإذا كان نجيب محفوظ يمثل الجانب الصحي في معادلة الترجمة السقيمة التي وصل إليها من الطريق الضيق، طريق التجويد والدأب والتوجه أساساً إلى قارئه العربي؛ فإن هناك كتبيين من الكتاب الذين يمثلون الجانب المريض منها بتهاقهم على الترجمة، وتكالبهم على الطريق السهل بكتابتهم لأعمال جديدة وفق مواصفات يتوهمون أنها تستقطب اهتمام المترجمين، أو مستؤكد مقولات الاستشراق السقيمة عن الثقافة العربية، فيسارعون بترجمتها ضمن سياق «وشهد شاهد من أهلها». فثمة مترجمون يترجمون بوزاع من تأكيد مصداق مقولاتهم الاستشراقية السقيمة، بل إن ترجماتهم ذاتها مكروسة في معظمها، بما في ذلك صياغتها غير الأدبية أو لغتها السقيمة، لتكرس صورة سلبية عن الأدب العربي. فقليلون هم الذين يعرفون أن الخطأ كامن في انعدام موهبة المترجم، أما الأغلبية فإنه لا يتطرق إليها الشك في أن المترجم «الأوروبي» هو الملوم، وإنما تصب ملامها على صاحب النص الأصلي الذي لا بد أنه كان رديفاً ما دامت ترجمته في لغتهم التي يعرفون فيها نماذج ناصعة من الأدب المؤلف والمترجم على السواء، رديفة إلى هذا الحد. إني أقول هذا الآن بعدما عشت في الغرب ربع قرن من الزمان، وسمعت الكثير من قراء الأدب فيه، ودرست هذه الظاهرة وخطت فيها إلى هذا الرأي الذي أعرضه هنا على القارئ.

ولكنني أذكر أيضاً أنني كتبت في مطلع السبعينيات مراجعة في مجلة «المجلة» القاهرة عن مجموعة القصص الأولى التي ترجمها دينيس جونسون ديفز من العربية إلى اللغة الإنجليزية، وقلت في هذه المراجعة إني كنت قد قرأت قصة «عبلوى» لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ فأعجبت بها، ولكنني عندما قرأتها في الترجمة الإنجليزية تغير رأيي فيها. وقد اتصل بي نجيب محفوظ تليفونيا في مكتبتي بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب وقتها، وقال لى بأريحيته ودعاباته الساخرة إنه قرأ المراجعة، وإنه لن يستطيع أن يحكم عليها حتى يقرأ ترجمتها فى اللغة الإنجليزية. وقد فهمت الأمر ساعتها على أنه قد غضب بما كتبت، وله الحق أن يغضب. ولكن بعد كسر السنين، وتراكم الأحداث والملابس، أعود إلى هذه الحادثة القديمة لأجملها مدخلا للمسألة الثانية التى أود تناولها هنا بهذه المناسبة.

كان مضمرا فى الرأى الذى أبدته فى قصة «زعيلوى» فى هذه المراجعة أن الترجمة تكشف عيوب النص الأدبى الخفية، وهذا ما أغضب نجيب محفوظ، وكان مضمرا فى دعابته لى أننى أخطأت عندما عولت على الترجمة أكثر من تعولى على النص الأصلى، وعلى ذائقى النقدية كناقذ من نقاد اللغة التى كتب بها. ولا أدرى إن كان قد قصد كذلك أن يؤنبى على أننى جعلت الترجمة معيارا أرقى من النص الأصلى، ناهيك عن أننى أضع شهادة الغرب على ثقافتى فى مكانة أعلى من شهادتى أنا ابن هذه الثقافة والأقدر على فهمها من أى أجنبى مهما كانت درجة إلمامه بها أو إجادته للغة. فقد أراد نجيب محفوظ أن ينهين بحصافته النادرة إلى هذا الخطأ الفادح الذى يدفع الثقافة إلى الزرابة بنفسها، أو الانضاع أمام الغرب لمجرد أنه غرب، أو لأنها أسبغت عليه مكانة ليس جديرا بها فى كل الأحوال.

لكننى أدركت هذا كله، وأبعادا جديدة فيه، بعدما خبرت عن كتب ترجمة ما جرى لنجيب محفوظ من المبالغة فى التقديس أو الإدانة الدامغة - وكلاهما خطأ - بسبب إسباغ الغرب هذه المكانة المرموقة عليه. وما جرى لمتقدي من استخدام سلاح هذه الشهادة الغربية بمنحه أهم جوائز الغرب الأدبية، التى لا أود أن أقول إنها باطلة، ولكنها لاتصمد أمام شهادة أبناء الثقافة ذاتها، ضد متقدي نجيب محفوظ أو المختلفين معه. ذلك أننى كنت قد كتبت مقالا قاسيا عن واحد من أعمال نجيب محفوظ مازلت أصر على رأى السلبى فيه وهو كتابه (أمام العرش)، ونشرته قبيل حصول نجيب محفوظ على الجائزة بأعوام قليلة، وكنت قد حملت عليه فى هذا المقال حملة قاسية لمواقفه السياسية التى مازلت أختلف فيها معه. وقد صرح نجيب محفوظ نفسه لأكثر من شخص بأنه لم يتألم من مقال نقدى قدر تألمه من مقالى هذا. لكن هذا ليس المهم، فقد استطاعت صداقتى بنجيب محفوظ - التى بدأت منذ أوائل الستينيات - عندما بدأت نشاطى النقدى بالكتابة عنه - واستمرت حتى الآن، أن تتجاوز قسوة هذا المقال وآلامه. ولكن المهم أنه ما إن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل حتى كتب ناقد تافه مقالا تافها يطالب فيه من انتقدوا نجيب محفوظ بقسوة - وكان يقصدنى دون أن يجرؤ على التصريح باسمى - أن يتلعوا كلماتهم، فقد شهد له الغرب وقدم له أفضل جوائز الأدبية. ولو قبلنا هذه المقولة لكانت الجائزة تكريسا للخلل، بمعنى أن رأى الغرب فى كتابنا أهم من رأينا نحن فيهم. وأن من يعترف بهم الغرب يجب أن يحتلوا فى ثقافتنا مكانة مرموقة، وهذا أمر أقل ما يمكن القول فيه إنه غريب. فلا يمكن لثقافة أن تستمد أحكامها القيمية من آراء الآخر الذى لا يستطيع أن يقدر أى عمل أو أى كاتب فى هذه الثقافة تقديرا سليما وكاملا مهما كانت أهمية هذه الآراء؛ لأن التقييم الأساسى والكلى للكاتب، لا يمكن أن يتم إلا من أهله وقارته فى لفته وثقافته، وأى تقييم خارجى لابد أن ينظر إليه على أنه أمر ثانوى ولاحق بتقييم الثقافة التى صدر عنها، ويتوجه بعمله فى الحقل الأول لها، ولكنها عقدة «الخواجة» كما يقولون. ولابد أن يعى متقنوننا وقرؤنا على السواء أن الجائزة جائزة غربية، يسرى مفعولها فى الغرب نفسه قبل أى مجال آخر. إذ يمكننا أن نقول له إن أدبا العربى الحديث أدب إنسانى كبير شهادة أكبر جوائز، وإنه يقصر فى حق نفسه من حيث هو غرب يتطلع لإثراء نفسه بمعرفة ما تستطيع الثقافات الأخرى أن تمنحه من استبصارات وكشوف - إن لم يول هذا الأدب حقه من العناية والترجمة والنشر على نطاق واسع. ولكن يجب

فى الوقت نفسه ألا يمتد نطاق تأثيرها إلى غير هذا. ولا يجب أن تضيف لتجيب محفوظ شيئا فى ثقافته، لا أن نحوله إلى صنم فيها، فهو فى غنى عن هذا كله، إذ سبق له أن حظى فيها - قبل نوبل بزم طويل - بكل التقدير، ونال فيها أرفع الجوائز الأدبية فى كل مرحلة من مراحل مسيرته الأدبية الكبيرة من جائزة «قوت القلوب» الديمرداشية وجائزة «مجمع اللغة العربية» وحتى «جائزة الدولة التقديرية». أقول هذا من منطلق احترامى للثقافة العربية وتوقى لأن تحترم نفسها ولا يضحها كتابها موضع الصغار.

ولا يقل استهجانى للذين يستمدون حكمهم على نجيب محفوظ بالسلب من الغرب عمن يستمدون حكمهم عليه بالإيجاب. فقد أصبحت بحالة من الغم والكدر عندما سمعت أخبار الاعتداء الغادر الأليم على كاتبنا الكبير، وصديقى العزيز نجيب محفوظ. وكنت أستشهد كثيرا بشجاعته النادرة، ورفضه الاستجابة لتهديدات الذين توعدوه بالقتل، أو طالبوا بإهدار دمه بعد حصوله على الجائزة بسبب رواية له كانت قد نشرت كاملة فى مصر منذ عام ١٩٥٩. كان يدرك أن حب المصرى للحياة وتقديره التاريخى لها، الذى يمتد لآلاف السنين، أقوى من كل هجمات الظلام التى تريد الانحراف بالمصرى عن جوهره الأصيل. وكان يراهن على التسامح العريق فى النفس المصرية، وعلى انفتاح العقل المصرى و نزاهته. ولكنه خسر الرهان حينما «أنشب الوحش مخالبه فى رقبته» على حد وصفه لما جرى أثناء الهجمة الظلامية الآتمة على حياته. وحينما انتصرت كلمات جاهل حكم عليه ظلما وظلاما بالموت على كلمات أكبر أدهاء العربية التى حظيت باحترام القراء وإعجابهم فى العربية، وفى كل اللغات الإنسانية الكبرى، ونالت له وللأدب العربى جائزة نوبل التى لم تسوغها التنازلات، ولا جاء بها الهات المحموم وراء الغرب. لقد صدر حكم هذا الجاهل كذلك من تقديس لحكم الغرب مهما كان رفضه الظاهرى لهذا الحكم. ولذلك، فإن أعمى البصر والبصيرة الذى أصدر الحكم بإهدار دم كاتبنا الكبير، لأن الغرب أشاد فى حشوات منحه للجائزة بروايته الخلافية (أولاد حارتنا)، يتفق مع ذلك الذى يحيط نجيب محفوظ بالقداسة الأدبية لأن الغرب منحه أكبر جوائز الأدبية. فالوقوفان ينطلقان من منطلق واحد، وهو أخذ المرجعية الغربية كأمر لا ممانعة فيه، والانطلاق منها وكأنها تمنح الموقف الذى يترتب عليها - سلبا أو إيجابا - شرعية ومصدقا.

لكن ما أحرزنى أكثر أثناء هذا الاعتداء الأليم الذى تعرض له كاتبنا الكبير هو تصريحات نجيب محفوظ التى أطلقها من مستشفاه يرد فيها عن نفسه وعن روايته تهما جائرة، ويقول إنها: «دعوة للتدين وانتصار الخير وهزيمة الشر» أو إنه: «لم يقصد الحديث عن الأنبياء والرسل أو مهاجمتهم فى روايته (أولاد حارتنا)، وإنما كان يرمز إلى أشخاص يسببون على مبادئهم نفسها، ويحاولون إصلاح الأوضاع فى الحارة». أكان نجيب محفوظ فى حاجة إلى هذه التبريرات؟ تذكرت عند ذلك كلمات برتولد بريخت فى مسرحيته الجميلة (جاليليو) عندما علقت إحدى الشخصيات على تنكر جاليليو لكشوفه العلمية تحت وطأة الاضطهاد الكنسى الغاشم: ما أبأس جاليليو الذى ينكر أن الأرض تدور. فردت عليها شخصية أخرى قائلا: بل ما أبأس الوضع الذى جعل جاليليو ينكر أن الأرض تدور. فليست جائزة نوبل وحدها هى التى أدت إلى الاعتداء الأليم على أدينا الكبير، وإنما هو التردى العربى الذى بلغ فى هذا الزمن الردىء حدا دفع نجيب محفوظ إلى الحديث عن روايته الجميلة بهذه الطريقة. فكيف وصل الانهيار إلى هذا الحد؟ ومن الذى سوغ الانخفاض بخنجر الظلام والتخلف على نجيب محفوظ؟ وترك فى جسده وفى روحه، بل لا أبالغ إن قلت فى جسد الثقافة العربية برمتها وروحها، آثارا لا تمحى.

فليس من هجم على نجيب محفوظ هو ذلك الشاب الأرعن المضلل الذى ينفذ توجيهات الذين يتمتعون بحماية أمريكا، وفتاوى من يعيش فى كنفها حتى ولو انقلب بعد ذلك عليها، وإنما انتقض عليه كل الذين ساهموا فى خلق المناخ الرديء الذى أتاح لهذه العملية البشعة أن تتم، ودفع نجيب محفوظ نفسه لأن ينكر، مع جاليليو، أن الأرض تدور. لقد انتقض عليه كل الذين ضربوا العقول وقيم العدل والحرية من أجل تسويق المواقف التى تتخلى عن قضايا الوطن. لقد انتقض عليه كل الذين جعلوا أجهزة الإعلام المصرية التى بناها الشعب المصرى بماله ودمه مطية للذين صلوا ركعتين لله شكرا حينما انهزمت مصر أمام العدو الصهيونى والأمريكى عام ١٩٦٧، وأتاح لهم نشر أفكار الظلام والتخلف والتبعية، والانقضاض على كل قيم التحرر والوطنية. لقد طعنته سياسات الزبالة بالعقل، وشراء الكتب، واحتواء الكتاب وتهميشهم، واستئصال الثقافة، وإحلال الخرافة مكانها، وفتح منابر الإعلام لمن لا ضمير لهم، ولمن يتلقون أوامره من السفارة الأمريكية، أو من العدو الصهيونى، ولا يكتبون بوزع من ضمير أو إخلاص وطنى. لقد هجمت عليه السياسات التى مكنت الفساد من مصر وأتاحت للصوص الحكم والإثراء على حساب حق الشعب فى العمل، وفى مستقبل يسوده العدل والحرية.

هذه بعض سلبيات الجائزة وبعض إيجائياتها، وعلينا أن نتذكر السلبيات وتعلم دروسها، كما نتذكر الإيجائيات ونحتفى بها، حتى نحشى الثقافة العربية من الوقوع فى فخاخ التردى والتبعية، وحتى ندرك أن الإيجائيات والسلبيات جميعا ليست من فعل الجائزة وحدها، وإنما من تفاعل الجائزة مع سياقات عربية خالصة، ومع توجهات أفراد أو مؤسسات. فقد كان باستطاعتنا أن نحولها إلى مناسبة إيجائية خالصة نقيد منها ثقافتنا العربية محليا وعالميا لو تعاملنا معها بشكل مغاير، ينطلق من وعى هذه الثقافة بأولوياتها، وتفكيرها فى مستقبلها. ولكننا تفاعلنا مع الحدث، أو بالأحرى تفاعلت ثقافتنا كلها معه، من منطلق واقع عربى مشخن بالإحزن والتناقضات ومثقل بالخلل والصراع بين المركز والهامش. فانقض الهامش يشوه إنجاز المركز بدلا من أن يفخر بهذا الإنجاز ويسعى إلى تدعيمه. فلم تعرف الثقافة العربية من قبل فى تاريخها الحديث مثل هذه الحملة الشرسة على إنجازات مركزها التاريخى: مصر، وعلى رموزه الثقافية. ولا يستطيع غير غافل إنكار أنه كان لحصول كاتب مصرى على أرفع جوائز العالم الأدبية دور فى إذكاء شعار الحملة التى بدأت قبل هذا الحدث وتنامت بشكل مطرد بعده. فتحة عدد من منابر الهامش المدعومة بسطوة الثروة النفطية وخبيلها جعلت الدافع الأساسى لسياستها الثقافية تشويه إنجاز المركز الثقافى وتلطيح صورته بأحوال أحقادها التاريخية الدفينة. ودأبت على التفتخ فى بغياتها الثقافى على محل محل نسور الثقافة العربية فى مصر وعقبانها. ولكن هيهات! فمصر هى التى رادت مسيرة الثقافة العربية فى العصر الحديث، ومصر هى التى وضعت هذه الثقافة باقتدار، مع نوبل نجيب محفوظ، على خريطة الثقافة الإنسانية، ووضعت بها اسم مصر فى وجدان قارئها العريض. وستنبج الكلاب طويلا، ولكن القافلة ستواصل المسير.

أربعة مشاهد لعاشق محفوظ

صلاح فضل

الشهادة التي أطرحتها عليكم اليوم، هي شهادة ناقد استعرض منذ البداية سؤال: ماذا يعنى نجيب محفوظ بالنسبة إليه؟ هذا الناقد عندما كان شاباً قرأها ساذجاً، كان أدب نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من مبدعى القرن، بالنسبة إليه إخلالة على الحياة الصاعبة الهادرة ذات المستويات العديدة. واستطاع هذا الشاب أن يكتشف عبر نجيب محفوظ كيف يعيش القاهريون حياتهم، كيف يحبون وكيف يتاجرون، وكيف يبنون علاقاتهم الإنسانية، وكيف يضمنون السياسة، وكيف يمارسون الحياة.

كان هذا الشاب يقرأ لكثيرين، ويستجلى صفحات من الفكر والثقافة والتراث والماضى. لكنه عبر نافذة نجيب محفوظ - على وجه التحديد - كان يرى بمق الحياة المصرية، وهى تشكل بحيويتها الدافقة، وطاقاتها الخلاقة، وتناقضاتها العظيمة، بالتصوف والفانية، بالمظاهرة السياسية وجلسة الطرب والحظ بالليل.

كان هذا الشاب يطلع على كل تناقضات الحياة، فيرى كيف يمكن للأدب أن يحل أعمق تجربة للإنسان، وأكبر صانع للوعي وأعظم مدرّس للتاريخ. فحين لم تتعلم نضج التاريخ من كتب المؤرخين، بل شعرنا به وتمثلناه - وتمثلته أنا شخصياً - فى كتابات نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من الروائيين. لكن نجيب محفوظ كان يمثل دائماً القطعة المتقدة للتوجهة التى تفضح الأسرار، وتكشف الخبوء، وتعلمنى شخصياً كيف تكون الحياة قطعة من الفن العظيم.

وسأقتصر على أربعة مشاهد اخترتها لأكر هذا المبدع العظيم فى تصويرى الشخصى والفكرى والنقدى. عندما ذهبت إلى الغرب دارساً حملت لأسائلتى فى إسبانيا - كما نصحنى بعض الزملاء القدامى - عدداً من إبداعات الكتاب العرب والمصريين على وجه الخصوص. وكان يمثل القسط الأوفر منها حبيبى الشخصى وأدبى المفضل نجيب محفوظ. أهديت أعماله لبعض الشبان المشتغلين بالترجمة، الذين كانوا حينئذ شباناً من

لسانلة الأدب، فجاءني أحدهم بعد قراءة «الثلاثية» وحمل تعليقاً متسائلاً أو سائلاً: أنصرف أن نجيب محفوظ يكتب بطريقة أفضل عشرات المرات من هيمنجواي، وأنه لم يأخذ حقه عالمياً، لسبب وحيد، هو أنه سجين لغتك العربية، هذه اللغة التي لا نصيب لها من المالية؟ وكانت هي المرة الأولى التي تتكشف لي فيها تلك الدائرة الواسعة التي يكتب لها نجيب محفوظ، للعالم، وبساوي ويتفوق بإبداعه الخلاق على رموز أسطورية في الإبداع العالمي مثل هيمنجواي.

وهذه شهادة أستاذ غربي - ليس متحمساً مثلي لكاتبه المفضل - أسروها في نفسي، وشعرت بالمرارة.. لماذا لا يأخذ نجيب محفوظ حقه على المستوى العالمي؟! حاولت في ذلك الحين أن أنثر كل عقالقة النقد العالمي، وفتنتي بصفة خاصة لوكاتش، ووجدت في كتاباته كيف تتعاقب الفلسفة مع الوعي، مع الشعور بأن النقد كشف لروح التاريخ، وتعمية لجذور الإبداع، وإيمان في أعماق الأرض المكان والزمان، قتلت بلوكاتش، وعندما تشربت كثيراً من مبادئه الجمالية، ونشبت بكتاباته عن الرواية وعن الواقعية، أخذت أبحث كيف يمكن لي أن أجد نموذجاً لإبداعها أطبق فيه روح منهج لوكاتش. كنا حينئذ في مطلع السبعينيات، وكان نجيب محفوظ قد أصدر (الحرافيش)، فأعدت قراءة ما سبقها من أعمال، مكتشفاً أن محفوظ كان يكتب بوحي جديد، وكانت مفاجأة مدهشة بالنسبة إلي، إذ كنت غارقاً حينئذ في كتابة كتابين عن منهج الواقعية وعن البنائية. لكنني وجدت (الحرافيش) مثيراً قويا لي كي أبدأ أول مقال لي أتوجه به إلى الجمهور، أستمده فيه روح فلسفة لوكاتش في تحليل فلسفة نجيب محفوظ الإبداعية. كتبت مقالاً مازلت أذكر عنوانه: «قراءة في ملحمة الحرافيش». وترددت كثيراً: أين يمكن لي أن أنشره؟ لا أعرف رئيس تحرير مجلة أدبية، ولا أعرف محرراً أدبياً في صحيفة تسع لهذا المقال، وعز علي أن أكتب هذه التجربة النقدية، ثم لا يقرأها الآخرون. في هذه الفترة علمت أن الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين - طيب الله لراه - كان رئيساً لتحرير مجلة «العربي» الكويتية، وهو لا يحتاج إلى واسطة، فأرسلت له مقالتي عن (الحرافيش) دون معرفة سابقة، وكان أول لقاء للعاشق النقدي بإبداع نجيب محفوظ. وفوجئت في الشهر التالي مباشرة بالمقال منشوراً في هذه المجلة. وهنا رد لي أحمد بهاء الدين شيئاً من الثقة، وأن الكلمة المبدعة عندما تكتب بمحس، لا تحتاج إلى معرفة سابقة ولا إلى واسطة لاحقة. وكان أعظم رد أو مكافأة لي علي هذا المقال أن نيه أحد المبرهنين نجيب محفوظ إلى هذا المقال، وبعد أن فرغ محفوظ من قراءته قال كلمة كأنها مفتاح الحث على الاستمرار والمداومة: «من زمن لم يقرأ المرء نقلاً بالطريقة الجميلة هذه» وهذا التعليق أظنه كان بالغ الأثر في مسيرتي النقدية التطبيقية، خصوصاً في مقارنة إبداعات نجيب محفوظ أولاً، ثم الإبداعات العربية ثانياً.

وكانت التجربة الثانية عندما أخذت أمن بطريقي في استخلاص العناصر الخلاقية في النقد العالمي الجديد، التي يمكن أن تعيننا حقيقة على إعادة فهم وتحليل أعمالنا الإبداعية بطريقة تجدد بها خطابتنا النقدي، والإبداعي أيضاً. كنت قد قرأت كثيراً في نظرية السيمولوجيا، ثم عزمت في بداية الأمر على أن أكتب كتاباً نظرياً جافاً آخر في السيمولوجيا. لكن المجلد الذي أشرفت عليه سيزا قاسم والأستاذ الجليل نصر حامد أبو زيد - تحريراً وترجمة وكتابة - عن السيمويطيقا أو علم العلامات، كفايني شر هذه للمسؤولية، أن أرتن مرة أخرى عن نظرية جافة ومعمدة هي السيمولوجيا، لكن ترسب في أعماقي أن هذا الفهم العلاماتي الجديد للأعمال الأدبية يمكن أن يكون وسيلة حقيقية إلى إعادة النظر في إبداعاتنا الأدبية، وإعادة قراءتها، لا بروح فلسفي - مثلما كنا نفعل في فلسفة الواقعية - ولكن بروح أكثر تقنية، وأكثر علمية، وأكثر قدرة على تحديد منظومات الإشارات ودلالاتها وربط الأعمال الأدبية بسياقاتها الثقافية. وواجهت حينئذ مشكلة حادة: ما العمل الذي يمكن أن أطبق عليه هذا المنهج التحليلي النقدي؟ واخترت رواية (أولاد حارتنا)، اخترتها لأنها أكبر روايات محفوظ وأكثر أعماله إثارة للإشكالات واستغزاً للقراء، وتركيباً إبداعياً بالغ العمق والخصوصية. وأظن أنه مهما قلنا عن إبداعات محفوظ في جملتها وعن إبداعات الرواية العربية كلية، ستظل (أولاد حارتنا) من أكثر المشروعات الإبداعية طموحاً إلى احتواء الكون في كف واحد. ومحمفوظ يقدم في هذه الرواية تفسيراً للعالم، تفسيراً إبداعياً خلاقاً لقصة الخلق والتكوين، مثلما يفسره العلماء الآن، علماء الفلك والطبيعة بقراءتهم للأعمار الجيولوجية وللايين السنين، ومثلما يفسره المؤرخون بوعيمهم التاريخي والأسطوري، ومثلما يقدم الدين رؤية في المعتقدات العامة التي نخرمها ونقدسها جميعاً.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الإبداع الروائي، من حقّه هو الآخر أن يقدم تفسيراً لقصة الخلق وقصة هذا الكون بشكل روائي. وكان محفوظ بالغ الجسارة في تقديم هذه الرواية، ووجدت في التحليل السيمولوجي لرواية (أولاد حارتنا) قراءة كشفت لي - وأعتقد أنها كشفت لكثير من القراء - أن محفوظ كان أعمق لدينا عشرات المرات، بالمعنى الصحيح لكلمة الدين في الوعي بالكون، عندما كتب هذه الرواية، من كل أدعياء الدين من الجهلاء الذين لا يعرفون المعنى الحقيقي للدين. واستطاع التحليل السيمولوجي أن يوضح لي أن محفوظ في هذه الرواية كان نموذجاً للإنسان العربي العالمي، الإنسان المشرقي المنقوع في تاريخ الأديان العريق منذ عصور الفراعنة وحتى فترتا المعاصرة.

هذه كانت المفارقة النقدية الثانية للتطبيق السيمولوجي. ثم جئت للمشكلة ذاتها: أين يمكن أن أنشر هذا المقال؟ أرسلته إلى الصفحة الأدبية في «الأهرام» التي كان يشرف عليها حينئذ الناقد الراحل لويس عوض، وجاء إشرافه في مرحلة انتقالية، اعتذر لي فيها عن نشر المقال الذي أعجبه كثيراً فأرسلته إلى «المصور»، واعتذر لي رئيس تحريرها، وأكد أنه لا يستطيع أن ينشره. وفوجئت برئيس تحرير مجلة «الإذاعة والتلفزيون» - وهي مجلة ليس من شأنها الأدب - محمد جلال، الكاتب الروائي المعروف، يقرر نشر المقال تحت عنوان «قوى أدبية»، لكي أقاوم بها الفتاوى الظلامية الدينية التي لا تجد قراءة نجيب محفوظ.

أما المشهد الرابع، فجاء بعد أن أمنت في قراءة السرديات التي انتقلت نقلة خطيرة ونوعية في العقدين الأخيرين في الأدب والنقد المالمين، حتى إن الكاتب الأساسي الغربي الفرنسي لخطاب الحكاية في هذه السرديات، جييت، يعتبر أرسطو العصر الحديث. وقد أسفر حصاد السرديات المالية والعربية، وما تمخض عنه النقد العربي، عن بناء منظومات وأجهزة نقدية تقنية تحليلية بالغة العمق والدقة في قراءة الأعمال الروائية الآن، وأصبح النقد الروائي - على وجه التحديد في استخدام علوم السرديات - يكاد يشارف منطقة العلوم المصنوعة الدقيقة، ويخرج من التصميمات الإنسانية السابقة.

وعندما اكتملت في يدي مثل هذه الأدوات قاربت رواية بسيطة وصغيرة، ولا يكاد يلتفت إليها أحد، وهي (يوم قتل الزعيم). كنت أريد أن أكشف عن رؤية نجيب محفوظ السياسية، وهل حقاً انفصل محفوظ عن الوجدان القومي المصري والعربي، ومشى في ركب السياسة، ولم يكشف عن طبيعة هذا الوجدان التي تحتفظ بأصلب مقومات الوقوف بقسوة وصلابة ضد التطبيع؟ وهل وافق محفوظ السياسيين إشاراً للسلامة، كما ترك الآخرين يفهمون، وترك العرب يقاطعون إبداعه، أم أن رؤيته الإبداعية تختلف عن ذلك؟ وعندما طبقت مناهج علوم السرديات على هذه الرواية، تبين لي أن هناك فارقا حاداً حاسماً بين آراء محفوظ - المنقولة والمكتوبة بسرعة وعجلة في الصحف - ورؤيته الإبداعية. وجدت أنه في الأخيرة، وتحليل تقني دقيق، يقف في صلب وفي قلب التمثيل العميق الجوهرى للضمير المصري والعربي الراض لأى تعامل مع هذا العدو الصهيوني، وجدت أن الفارق بين الرأى السياسى والرؤية الفنية المستخلصة من إبداع محفوظ، هو الذى يقدم حقيقة الإجابة عن سؤال: كيف يمكن للنقد العلمى أن ينقذ الكاتب من نفسه أحياناً، وأن يكشف حقيقة عن جوهر رؤيته، وعما يجعله كاتباً رمزاً حياً في الضمائر بصفة دائمة.

وأظن أنني قدمت هذه القراءة أملاً في بحث شاركت به في مؤتمر عقد بالمغرب عن نجيب محفوظ، وفوجئت بأحد الكتاب يقول إن نجيب محفوظ لم يعد يمثل الضمير العربى، بقدر ما يمثل جبراً وعبدالرحمن منيف، لكن كل النقاد من الشيوع والشياب المغاربة كفونى مؤونة الرد حينئذ، لأن التحليل العلمى الدقيق لرواية (يوم قتل الزعيم)، كان يسترد لمفوظ المكانة التى أولئك البعض أن ينكروا حقّه فيها.

ومن خلال هذه التجارب النقدية، أعتقد أن تجربتي النقدية شخصياً مدينة لأعمال محفوظ، إذ أعطاني المادة والفرصة لكي أتوغل بمشق وحس واستمتاع في أعمال أكبر مبدع عربى في عصرنا الراهن، استطاع أن يفتح الباب أمام الأجيال التالية من المبدعين ومن النقاد على طريق التطور الخلائق.

لم أبرح زقاق المدق

فاطمة موسى

حرصت على المشاركة في هذا الاحتفال، بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أن أقدم قراءة لسيرة محفوظ، بصفتي واحدة من المحضرمين الذين عاصروا نجيب محفوظ كاتباً في صموده، منذ البدايات الأولى وحتى اليوم، وكيف تعرفنا عليه وكيف تابعناه، خاصة من زاوية البعد التاريخي، الذي أراه من الأهمية بمكان في تتبع مسيرة كاتب ومدى تطوره. وبصفتي أستاذة أدب الرواية، أرى أهمية هذا التحليل في المتابعة لتاريخ المؤلف، وأرى أننا لا يجب أن نحاسب محفوظ اليوم على هذا الأسلوب القديم الذي بدأ به كتاباته، وإنما ننظر إليه - بعكس ما يرى البعض مثل إدوار الخراط - على أن هذه الكتابات كانت تمثل فترة التدريب، التي انطلق منها إلى ما قدمه لنا بعد ذلك.

وإذا أمد الله في عمر الناقد أو الكاتب، يرى تطور الحركة الأدبية وتطور الكاتب الذي تابعه منذ البداية، ليرى صدق ما رآه. ولا أخفي عليكم أنني في هذه الأيام كنت أقرأ بحوثاً كتبها في الستينيات، لأعيد نشرها في كتاب، ووجدت من بينها بحثاً كنا نرى فيها تطور نجيب محفوظ، الذي عاصرنا صعوده، ورأيناه كيف أسس حركة الرواية العربية، وتطورها من المرحلة الرومانسية والمرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية، ثم إلى الواقعية الجديدة، وصولاً إلى ملامح المرحلة التي عالجها في أعماله بعد صدمة ١٩٦٧. كل هذا تابعناه.

والمهم الآن في نظري أن القارئ الشاب أو الجديد، الذي يقرأ اليوم رواية (ميرامار) ولا يعرف أن نجيب محفوظ كتبها قبل هزيمة ١٩٦٧، لن يترك أبداً مهمة جداً في هذه الرواية التي تمتاز بجرأة شديدة في

تصوير شخصياتها، وخاصة شخصية ذلك «الكادر» الكبير في الاتحاد الاشتراكي، الذي يعد محور الرواية التي نشرها نجيب محفوظ في خريف ١٩٦٦ سلسلة في «الأهرام». وكتبت بحثاً عن هذه الرواية في عدد يونيو من مجلة «الكتاب» عام ١٩٦٧، أي قبل الهزيمة بأيام. وثاماً أحاول أن أبرز هذه النقطة عند تقييم نجيب محفوظ كفنان، وهي بصيرته الثاقبة ونبوغه التي جعلته يدرك حقيقة هذه الشخصيات، ويقومها بجرأة شديدة يهناً عليها.

وإذا كان البعض لا يعترفون بهذه الجرأة والفنية العالية في تقديم هذه الشخصيات المداينة والراء الذي أفسد الثورة وأدى بنا إلى نكسة ١٩٦٧، لكنه قدمها قبل أن يصبح الجميع في حل من الحديث في مثل هذه الموضوعات. وهو ما ناقشه نجيب محفوظ بوضوح في «ميرامار»، و «اللس والكلاب»، و «السمان والخريف».

وأذكر أنني قلت لأحد الأصدقاء - أظنه فتحي غانم - عقب أن نشر نجيب محفوظ «اللس والكلاب» ثم «السمان والخريف»، أنه بقي أن يكتب رواية أو سيرة شخصية حسن الدباغ، الشاب التقدمي المظهر، وابن عم عيسى الدباغ الشاب الوفدي في رواية «السمان والخريف». لكن حسن الدباغ التقدمي الشكل، يظهر لنا بعد ذلك وهو داخل سيارة مرسيدس، وقلت يومها: بقي أن يفعلها نجيب محفوظ ويحلل شخصية حسن الدباغ حتى يدخل السجن.

هذا البعد واضح في كتابات نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما يدل على صدق نظره والتزامه الفني. ربما لم يكن يتحدث في السياسة وقتها، ولكنه عند كتابة الرواية، يتحلى بالصدق والجرأة، وسبق في ذلك المحللين السياسيين، كما سبق غيره من الكتاب في كشف ذلك الواقع العش الملى بالراء، الذي أدى بنا إلى النكسة، وهو ما ينفى عن نجيب محفوظ الصفة التي وصف بها بعض الكتاب الآخرين بأنهم غيروا آراءهم أو غيروا أفكارهم بعد سقوط النظام.

وأذكر اليوم درجة الحفاوة والحرارة التي قابلنا بها بداية نشر رواية «اللس والكلاب» في «الأهرام». وأذكر أنني والمرحومة لطيفة الزيات كنا نتحدث طوال الوقت عن هذا الجديد الذي جاء به نجيب محفوظ. ويبدو أن عام ١٩٦٠ كان من الأعوام الحاسمة، فقد كان فتحي غانم ينشر روايته «الرجل الذي فقد ظله» ولطيفة الزيات تنشر روايتها «الباب المفتوح»، ونجيب محفوظ ينشر «اللس والكلاب». وأكثرنا من الحديث عنها والكتابة فيها، لدرجة أن أزواجنا زهقوا، واتهمونا بالمبالغة في الحديث عن هذه الرواية. وعندما اكتملت الرواية وقرأها بعضهم سلموا لنا بالرائي الذي أعلنه من قبل عن ذلك الجديد الذي أتى به نجيب محفوظ في الرواية العربية، وهي بدايات الفترة الفنية الراقية التي تطور إليها نجيب محفوظ بعد مرحلة «الثلاثية» (وأولادحارنا).

أما كيفية تعرفي بنجيب محفوظ وبداية هذه المعرفة، فقد تمت لمجموعة من الأصدقاء في وقت واحد، وكان من رواد هذه المجموعة في لقاءها بالمقهى يوسف الشاروني وجونسون ديفيز الذي أصبح مترجماً وكان يعيش في مصر وقتها محاولاً تعلم العربية. في هذه الفترة كان الحديث عن المازني والعقاد، حوالي عام ١٩٤٧، ويومها قال لنا ديفيز: دعكم من كل هذا وقرأوا رواية «زقاق المدق». وهذه هي المرة الأولى التي ترفنا فيها على نجيب محفوظ، ومن لحظتها بدأنا متابعة نجيب محفوظ، ولم أبرح طريقه من بعدها.

صاحب الموقف الحضارى

نتحى ثانم

إذا كان لى، فى نهاية أعمال هذه الندوة، أن أقول شيئاً، فإنتى أقدم شكرى باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، انطلاقاً من اعتبار هذه الندوة مسؤوليتنا، التى تدخل فى إطار الندوات التى تقيمها اللجنة، وفى إطار اهتمامها بالقصة والرواية. ومن هنا جاءت المسابقة التى تعلن عنها اللجنة باسم نجيب محفوظ. وربما هى المسابقة الوحيدة التى تحمل اسم كاتب موجود بيننا، وله أعماله الحية وأفكاره، هذا إلى جانب جوائز أخرى باسم يحيى حقى ويوسف السباعى ومحمود نيمور. وأتمنى فى السنة القادمة أن يكون احتفالنا بتقديم جوائز نجيب محفوظ، احتفالاً يليق بالوضع الأدبى الذى حققه نجيب محفوظ.

وعندى كلمة بسيطة أريد أن أقولها، وأرى أن لها أهمية فى هذا الصدد. وهى أن نجيب محفوظ كان فى الفترة التى بدأنا فيها القراءة، فى الصفوف المتأخرة من كتاب الرواية، إذ كان يتقدمه بمسافة إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله. وهى أسماء كانت تفوز بالنصيب الأكبر من القراء، وتفرض المزاج الأدبى الذى يجذب القارئ والمتلقى، كما كانت لها دلالاتها التى تكشف عنها بوضوح فى أعمالها. ونجيب محفوظ كان مخفياً ولم يكن ظاهراً أمام هذه الأسماء الكبيرة، واقتصر نشره لأعماله فى هذه الفترة على «الكتاب الذهبى» عند إحسان عبد القدوس، وهى السلسلة التى نشر فيها (خان الخليلي) و (زقاق المدق).

وفى إطار المقارنة، نجد أن طبقة القراء، وهى الطبقة المتوسطة، كان يخاطبها إحسان عبد القدوس فى كتاباته بالتركيز على نماذج يعشن حياة مختلفة فى «نادى الجزيرة»، وكان يتحدث عن البنت السمر، التى

يشبه سمارها «الكافيه أوليه»، أو عن نوع معين من البرفان، من إنتاج «كرستيان ديور»، وكان يستخدم أسلوبا ينتمى لأوروبا وثقافتها، ومع التقدم والحداثة، يؤكد أننا أناس مع التقدم ومربطون بأوروبا. فى الوقت نفسه، كان يوسف السباعي مشهوراً بما أسماه الرومانسية، إذ كان حريصاً على رسم شخصية الكاتب فى معظم أعماله، ذلك الكاتب الذى يحلم ويعذب نفسه من أجل الحب، والخطابات الغرامية التى يسطرها فى الليالى الطويلة، وهذه النوعية من الكتابة كانت تجمع حولها مجموعة كبيرة من القراء. ووصل أمر الاهتمام بهذه المعانى إلى درجة الاهتمام بشكل الرواية وطريقة إخراجها، فكان يوسف السباعي يطبع غلاف الرواية مثل علب الشيكولاتة والملبس، ملونة ومذهبة، فى الوقت الذى كان نجيب محفوظ لا يستطيع أن يطبع بهذه الفخامة رواياته، واقتصر على نشر رواياته فى «الكتاب الذهبى»، وكان يقدم عالماً لا صلة له بنادى الجزيرة، ولا بالقاهرة الجديدة، التى هى خارج قاهرة المعز، فلم يتعرض نجيب محفوظ للشوارع الأفرنجية فى رواياته، بل إنه يسخر إلى حد كبير من اللغة الإنجليزية، (وجاءت شخصية درويش أفندى مدرس اللغة الإنجليزية فى رواية «زقاق المدق» متصلة بهذا التهكم الساخر، الذى بلغ حد أنه كان يترجم كل كلمة يسمعها إلى اللغة الإنجليزية)، كما كان يسخر من تلك الثقافة القادمة من هناك، هذا الهناك الذى لم يسافر إليه نجيب محفوظ طوال حياته، ولم يرتبط به فى عمره، ولا يخشاه.

فقط كان عنده إحساس قوى بأنه قادم من أعماق أرض و ناس «نقال» فى أصالتهم، ولا أحد يتحدث عنهم، أو يلتقى عليهم الأضواء. ومن هنا، كان الثبات والصمود الذى تخلى به نجيب محفوظ، وكان حرصه على الوصف التفصيلي الذى كان لابد أن يضعه فى رواياته، لأنه يقدم للقراء وللمصريين أنفسهم الأماكن المغمرة فى وطنهم، التى لم يشاهدها أحد، ولم يحرص كاتب من الروائيين على تقديمها، إذ كانوا يهتمون بما يحدث فى «سليمان باشا» و «قصر النيل» ودور السينما والنوادي الرياضية. وشعر نجيب محفوظ أن دوره أن يقول للناس إن هذه الأماكن المغمرة موجودة، وإن هذه النوادي موجودة، وإن الشوارع الأفرنجية موجودة، كل هذا موجود، وعليه أن يصف بدقة وتسجيل دقيق كل هذه الأماكن وما يحدث فيها. والأمر هنا يتجاوز مجرد الوصف والتسجيل، لكنه يصل إلى أهمية تأكيد وجود البناء، ووجود المسرح الذى تعيش فيه الشخصيات التى يقدمها دون أن تهتز له شعره بضرورة الانغماس فى الثقافة الأوروبية، ولم يتصور أن فرجينيا وولف هى طريقنا إلى الحداثة. لكنه كان يرى أن الأمر لابد أن يخرج من أهله، ومن المنطقة التى يعيشها، التى خرج منها. ولذلك، كانت رواية مثل «زقاق المدق» بها كل هذه التفاصيل والأوصاف لكل الشخصيات، من بائع البسوسة، إلى صانع العاهات، وهذه التفاصيل تضم المعمار الخاص بها، وهى ليست منفصلة انفصالاً عضوياً عن الرواية، إذ لا يمكن أن تكون شخصية حميدة فى هذه الرواية إلا تتاجا لكل هذا الجمع من الشخصيات الحية، ومن المكان، ومن الحارة نفسها، كل هذا يصنع الشخصية. ولذلك، قد يحدث - فى تناولنا أعمال محفوظ - نوع من الاندفاع وراء فكرة ما، والاهتمام بتأكيد معنى لأسلوب ما، ونسئ ما هو أهم، وأعنى به موقف نجيب محفوظ الحضارى، موقفه من ثقافة وتراث وفكر الشعب الذى يعيش فيه. وهذا الموضوع يمكننى أن أتحدث فيه لصباح اليوم التالى، لكن ما أرجوه أن تتفكر فى هذا الموقف الحضارى، وتأمله، كى نعطى هذا الكاتب حقه.

ما يطيقه نجيب محفوظ

مجدى حسنين

ثمة حزن يخيم على الطريق إلى نجيب محفوظ، شجن من نوع خاص، يحتمى بقاهرة المعز، ونبضها فى قلب الرجل، وفى رموز شخصياته وأسوار عالمها، وفى المفتاح الوحيد الذى يملكه نجيب محفوظ لأبواب هذه العوالم، والدخول إليها فى اطمئنان وأمان.

سر آخر يضيفه الأستاذ إلى قائمة أسرارهِ، أطلقه منذ روايته الأولى، ولم يزل مطروحا على الأجيال، فى امتلاك هذه القدرة على الدخول إلى هذه النفوس وسرد حكاياتها وفهم أدق أسرارها وفضحها. السؤال عويص جدا، والإجابة لم أُللمسها بعد.

جبهه فى مرة أو مرتين أو ثلاث، تكشف أن تجماعيد السنوات رسمت على قسماته تضاريس وطن أحبه كثيرا، لدرجة أنه لم يفادهِ، وأخلص لجغرافية هذه البلاد، ورسم داخله صورة مزدهرة لنموها وتقدمها، لكنها الصورة التى لم تتضح بعد فى الواقع. تستغرقه آلام الطعنة الخبيثة الحمقاء، فى انتظار الآنى الذى لم يتوقعه أحد، ويبعده الحزن - كثيرا - عما آل إليه مصيرنا، عن الإنصتص جيدا لدوى الاغتيالات المتكررة وبأشكال متعددة، زلازل تطيح بنا، وحمى التبدد الاجتماعى تطوش فينا. وأحيانا يقصد نزع جهاز السمع من أذنه اليسرى، كى يتوه فى أحلام لم تتحقق، وينسى كثيرا حصوله على جائزة نوبل، ويطل علينا أحيانا فى الصحف والإذاعة والتلفزيون، ويكتفى بالظهور بين الأصدقاء فى أماكن متفرقة ومغلقة.

هل زاد الحزن على سنواته الثماني والثمانين، أم هي بقطة الصباح التي تدهمه بمنف شديد، فيستيقظ مجذوباً من عالم الغيب، بقبضة أسطوانية مبهمة، تدفعه إلى ممارسة طقوسه التي كان حريصاً عليها. كم يمتنى الاستيقاظ مبكراً والسير في شوارع القاهرة، وتناول قهوة الصباح في «على بابا» والوصول إلى «الأهرام». إنها بنود الوصية التي لا يستطيع تنفيذها، ويخشى أن يفتح الله عليه بفكرة رواية، وتصيبه القشعريرة لأن معنى ذلك أن الله يعذبه كثيراً.

عندما أردت أن أعيد ترتيب أوراقه في المكتبة وفي الحياة، وجدتها تحتل أجزاء كبيرة، وتسد على أركانها بأكملها. فقلت: من يطبق ما يطبقه نجيب محفوظ.

ولاح في ذهن الحديث عن العولة وثورة الاتصالات والتخصص في فروع المعرفة والثقافة، ووجدتها مريراً يصلح للكسالى - أمثالي - حتى لانشق شقاء نجيب محفوظ في الحصول على المعرفة وتنظيمها، ذلك الشقاء الذي أدمى سنوات الأديب الكبير، ورأيت أنني لست مضطراً إلى كل هذا الحزن، وأن الغيب ليس فيّ على الأقل، وحسبي أن أردد: من يطبق ما يطبقه نجيب محفوظ!!

أما السر الحقيقي الذي جاوز تنوع نتاجه وكثرته، فهو تلك النفوس الحية التي خلقها في شخصيات رواياته، رجالاً ونساءً، وربما اهتممت أكثر بهؤلاء النساء - حسب اهتمامات برج الحمل - ووقفت كثيراً عند خديجة وعائشة الشقيقتين، وعند حميدة ونفيسة وريوى، وعند المرأة التي ولدت ذلك الأديب الذي حفظ في ذاكرته حكايات النساء بكل هذه الأمانة والمطف والرقّة. وكذلك عند المرأة التي تزوجها، وابنتيه، وأرى ملامح كل هؤلاء النساء في بيتي وفي طريقى وفي حياتي، ووجدته مسؤولاً برقته عن مصائر ومسارات هؤلاء النساء، ومسؤوليته هنا مشتركة مع الواقع الذي لا يزال يلتهم من أحلام النساء الكثير، ماعدا الأمومة والزوجة.

إنني أعرفهن جميعاً بأجسادهن المعاصرة وعقولهن الواقعية، خديجة وعائشة بدأتنا نريان أبعد من الأنف، إنما من خلال الستائر والحجاب ونقب الباب، واستطاعت أن تتزودا بهذه الرؤيا لإقامة عالم الأحلام، فقد كبرت ومعهما كبرت الخشية من أن ترتفع إلى مستوى الجسد، إلى مستوى العقل الحرارى، الذي يصبح الجسد الأدمى نواة له في هذه الفترة من العمر.

وكم حسنت في مثل هذا العمر نجيب محفوظ على كل هؤلاء النساء اللاتي عرفهن في حياته، وأيمن له بالمكتون كله، وتمتيت - وأنا من برج الحمل - أن تدهمني أسماء النساء في العالم كله دفعة واحدة، أعيش معهن، وأرسم أحلامهن، وأصنت إليهن، وأخطف عنهن.

هذا الوجه البارز للمرأة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، تناقسه أوجه أخرى تقيم في الأماكن التي يمثل فيها السيد أحمد عبدالجواد وجهه الآخر، في بيت المعلمة، سيدة التخت، نزواته في الأماكن نفسها التي ذهب إليها ابنه الأصغر، وستذهب إليها الأجيال التي تلت نجيب محفوظ، بحثاً عن مفتاح السر للولوج إلى هذه النفوس.

وفي الناحية الأخرى، نجد حميدة ونفيسة وريوى فى الروايات التالية لنجيب محفوظ، ضحايا، مغروراً
بهن، ومفلوبات على أمرهن، ومحكومات بأحد حدى الظلام أو السقوط. وفى كل النواحي لن نجد المرأة خيراً
من صدر نجيب محفوظ تلقى عليه برأسها وتظل تحكى وتحكى وتحكى، حتى يقفز الحسد على عيوننا فلا
نرى مقاما لسؤال: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ؟



سردية نجيب محفوظ

محمد بدوي

أطراف المعاصرة

نبدأ من النهاية، من حيث انتهى الكتاب متنه الكبير، فكتاب نجيب محفوظ قد انغلق، لينفتح على التأويل والقراءة. ونحن نبدأ في برهة مهيئها، نجمل ما نقوله عنه مصابيا بالمعاصرة التي تأخذ حيناً شكل الحجاب الذي يحوّه على النظر، وحيناً شكل الميزة، فكلّام المعاصرين عن المعاصرين، دائماً، يتلَوّن باللحظة وأطرافها، فيجىء، كاشفاً عن تورط الخطاب لتورط متجه فيما تموج به اللحظة.

بعد حين، قد يجىء آخرون لينسجروا خطاباً عن كتاب محفوظ، فيخضموه لمضلاتهم وروح عصرهم. قد يقرظونه كما نقرظه، وقد يسلقونه بألسنتهم، بل قد يتجاهلونه تماماً، فيتجمد، بل قد يبدو للبعض أنه دخل محاقه ومات. آنذاك يبدأ الناس في التنقيب عن أدب آخر، لكتاب آخر همشه أدب محفوظ، لكنه ظل هناك كامناً ينتظر نداء من يناديه، ويحرره من موت الكتابة.

نقرأ كتاب محفوظ، فنشتبك معه، ونجادله، ونؤوله. وقد نخوته، فنجمله بنقلب على نفسه؛ على إرادة متجه التي صاغته ونسجه، ليقول مالم يخطر على باله. لكننا في النهاية أبناء اللحظة التي عاش فيها محفوظ، وضحاياها. هذه اللحظة بوائه موضعاً مهيئ. كان كتاباً من الكتاب، محضناه هيئة كاتب «جاد» و«كبير»؛ تأخذ كلامه مأخذ الجنبة، ونجتهد في الإصغاء إليه، وفهمه، وتأويله، حوّلنا رواياته وقصصه إلى أفلام، ومسرحيات، ومسلسلات؛ أي أركناه - كل من موقعه - في تصور بصرية، جعلت أدهب يجاوز الكتاب المطبوع إلى الكتاب العام، المقروء، والمسموع، والمربى، حتى إن بعض ما خلقه من شخص، أصبحت نماذج، وأشخاص من لحم

ودم، نشعر أننا نعرفهم، ونشاطهم العيش، مثل سى السيد أحمد عبد الجواد، الذى لفرط حضوره يلوح كأنه من سكان مصر المتحنيين.

ثم جاءت نوبل، جاءتته متفاد، دون أن يفلل جهداً من أجل الحصول عليها. يتسمى محفوظ لثقافة تبدو للمانى نوبل غامضة، وبعيدة، ومختلفة. ويكتب بلغة على عكس لغاتهم، تبدأ من اليمين إلى اليسار. علاماتها وحروفها مختلفة عن أبجديتهم، «تبدو دينا أو ثعابين، أو وسخ ذباب» كما يقول العصى للمعلم فى رواية (اسم الزردة) لإمبرتو لىكو^(١). ولم يتخطى الرجل فى علاقات مع مؤسساتهم، تجعله قريباً منهم. لكن عبر صدفة تاريخية، تمكن من أن يفعلها، فبدا لمواطنيه «بطالاً»، أجبر هؤلاء «الآخرين» على التسليم بحقه فيها، وجدارته بها. صحيح أن مواطنين آخرين مولمين بالشك والنقد، نظروا إليها بوصفها دليل إدانته ودمغه، هذا الذى لم «يتعب» أبداً من المخالفة، والشذوذ عن الإجماع. لكن المصنفين والمصنفين هزأ، أصابهم الزهو بالبطل الذى مدّ يده، فأحضر «الشمس» إليهم.

وكان أن تحول نجيب محفوظ من مواطن دؤوب مجتهد إلى مواطن خاص، لا يبنى أن يقرب غيره. الصحف والإذاعة والتلفزيون وصانعو الأفكار وناشروها، بأمر من الدولة، وضعوه فى مرتبة كادت تولته، فيما يحاول هو، جاهداً، ألا يؤمّه أحد؛ ألا يصبح باروداً فى مدفعية غيره، لكى يظل كما أحب أن يكون دائماً، كاتباً، لا سلطة له سوى سلطة الكتابة. لذا، يحى محفوظ أن من يختلفون معه وعنه، يتقنون من التقريط الذى ينال كل من أصبح جزءاً من الدولة. هؤلاء الذين يجردونه من «الكتاب» ليلفوه فى حبر رجل الدولة ومبارك إيديولوجيتها، يأخذونه من الناس، الذين كتب عنهم ولهم، ويعلم هو أن من بين ظهرانيهم، يخرج القادرون على إعادة إنتاجه.

كان يمكن أن تكون نوبل سبباً، يجعل الكتاب يندفعون فى تقليده واحتذائه، لكن الأدب المصرى كان قد تجاوز هذا المأزق مبكراً. لذا، يمكن أن نجد كتاباً عرباً، يمدون إنتاج طرائقه، ورواء، يؤرخون مجتمعاتهم كما يظنون أنه فعل حين كتب «الثلاثية»، لكن الكتاب المصريين أدركوا مبكراً أن كتاب محفوظ تجربة لا يمكن إعادة إنتاجها، أو تحويله إلى «مدرسة» أدبية. إنه يبدو لهم الرائد، والمؤسس، والكتاب الذى يذكرهم بفنان مصر القديمة، الذى يقضى عمره ينحت، أو يرسم، أو يهندس، دون انتظار جائزة، ومن ثم يبنى أن يستلهم ما فى حياته من قيم، لا أن ينسج على منوال كتابته.

لنعد إلى نوبل، فلها آثار كبيرة على الأدب وعلى محفوظ. لفتت النظر إلى الأدب المكتوب بالعربية، فنشطت حركة الترجمة. أحييت فى نفوس الكتاب الشوق إلى تحقيق ما حقق محفوظ. بل إن شمسها قد شوت على كتاب آخرين لا يقلون أهمية عن محفوظ مثل يوسف إدريس. لكن أثرها الكبير يمكن لسه فى تأكيد صفة الكاتب، بأن التعريف على محفوظ. فلأسباب كثيرة يمكن أن نلحظ ميل المجتمع المصرى، الذى يحاول أن ينفلت من تقليديته، وشموليته، إلى تجسيد صفة ما على شخص بعينه. المطرب الأوحاد، الكاتب الأوحاد، ومن قبلهما، طبعاً، الزعيم الأوحاد. ولعل «محفوظ» يكون آخر من يمنح هذه العلامة الدالة. فبرغم كل شيء؛ أعنى برغم بطء التغير، وجسامة المضلات، فإن السياق المصرى يسير حثيثاً إلى الدخول فى حقبة جديدة، تنطوى على تكثير المراكز، والنماذج، والانفلات من هيمنة الوحدة.

الكاتب والجماعة

فى الثقافة العربية يأخذ الكاتب وضع الموجه الأخلاقى، فهو ضمير الأمة، وحارس تجانستها، وصادن ما تظنه قيمتها العليا المختلة لجوهرها. أتت تكتب معناه أنك منحت منصة الكلام، انضمت إلى هذه السلالة الممتازة

من صاغة أحلام الناس وأشواقهم. كأن الناس كل مصمت، وأنت ضميره، وسوف تكافأ يوماً، بأن يدرج اسمك في كتاب الثقافة الكبير، وتصبح نصوصك وعاء قيم الجماعة، ومن ثم ستدرس في الأكاديميات، وتكثر الشروح حولها، وتُنقَل للتلاميذ، لتكون نموذجاً يحذى، لا في اللغة، والكتابة وحسب، بل في الحياة.

كانت العرب، من قبل، تعلق قصائد الشعراء الكبار في الكعبة، الموضع المقدس، لتتطلب. قداسة المكان تسرى فيها، فتصبح مثله، وحين زحزح الشعر إلى موضع تال بعد نزول القرآن، صارت القصائد والأراجيز مرجع تأويله، وفهم ما أشكل على الناس من منازبه. ومن ثم كانت هذه القصائد شواهد بلاغته، وصحة تركيبه، في كتب البلاغة والإعجاز، والنحو، لتصير النصوص، فيما بعد، المرابا التي يصير فيها الأحقاد عظيمة الأسلاف، وبلاغة لغتهم، وفراستها، حين يستذكرونها، ويحفظونها، لتتقوم ألفتهم، وتتفجر فيهم أحلامهم التي تصلهم بأسلافهم العظام.

وبالطبع لم تعدم هذه الثقافة، في مسارها الطويل، من يخرج عليها، هؤلاء الذين أتوا من أطرافها، وهوامشها، مسلحين برؤى أخرى، وأشواق أخرى، لأنهم كانوا مختلفين أصلاً في لونها، أو دينهم، أو منبتهم. إنهم ضالون، ملمونون؛ بعضهم كان أكبر من أن يمحى، أو تنفى نصوصه. وبعضهم محق جسده، وبقيت كلماته، مثل بشار بن برد، وبعضهم محيت نصوصه، ولم يبق منه سوى اسمه، وبعض الأماحج من نصوصه مثل ابن الراوندي.

في اللحظة الحديثة من الثقافة ما زلنا أمام هذه المفارقة. الجماعة ترى الكاتب ضميرها الناطق باسمها، المعبر عن روحها. والكاتب يدرك أن الكتابة مهددة بالانحماض ما لم يزد عن مساحة خاصة به، يجعله قادراً على كتابة العالم من حوله. الجماعة تشد إلى دفنها الوثير. والكاتب عمن في فردته التي يتهددها جحوم الجماعة، ممثلة في شرطتها، وقانونها ومؤسساتها. دائماً ثمة هذه الرمية المتبادلة بين الاثنين، التي قد تصل إلى حد القطيعة.

ما الجماعة هنا؟ لنقل دون تفاصيل إن الجماعة هي صاحبة السلطة؛ هي هذا الكل المجرد، الذي يتجسد في القانون، والشرطة، والمؤسسات الدينية والتعليمية، والأخلاقية، هذا الكل المجرد قد يكون بالغ الوضوح، ملموساً، متعيناً، حين يكون سلطة سياسية، تدير شؤون الوطن، لكنه قد يتقنع، ويغض، وينسى في الهواء والكلام، نحسه، جاثماً، ثقيلاً، يرى وراقب، ويضغط.

عقيدتا العفة والانحنا للعاصفة

ها هو قد قرر أن يكون كاتباً. لم يطلع دارس الفلسفة فيه، ليسأل ما الكتابة؟ لا وقت لديه - حتى - ليقرأ كتاباً مرتين. قال لنفسه، الكتابة؟ الكتابة أن تكتب، أن تمارس فعل تسويد الورق الأبيض، تقول كلمتك، ونمضي - تخاكي ما تراه، وتعاكك اللغة المعجز، التي لم تلن بعد لكتابة العالم الحديث. وخلف ما تكتبه ينبغي أن يكون هناك دائماً شيء محفوظ، للمواطن، الذي فتح عينيه على مظاهرات ١٩١٩، الذي يمدن سماح الطفاطيق، والأدوار، وتجويد الشيخ على محمود، والذي أكم - إلمامة تلميذ درس الفلسفة في جامعة مصرية وليدة - بلايتز، وداروين، وعلمه سلامة موسى أن يكون مثله، كتاباً «عصرياً». نعم للممارسة، لا للتفكير النظري. فيما بعد سيحكي له أن سربَ إلينا، على لسان راويه قوله: «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرقة، رغم ما جرّه على ذلك من تخفير وسخرية» (٢).

وحين نشر روايته (زقاق المدق)، التقى إبراهيم عبدالقادر المازني الذي حياه على ما كتب، ولوح له بتحذير قاتلا إنه يريد أن ينصحته، وهو في بداية حياته الأدبية، «قال لي إن الأدب الذي أكتبه هو الأدب الواقعي، وإن هذا النوع من الأدب، بسبب لصاحبه مشاكل كبيرة» - يقول نجيب محفوظ، وهو يتذكر واقعة لقائه بالمازني، الذي أضاف محذراً:

- إذا كنت سوف تستمر في كتابة الأدب الواقعي، فسوف تجلب لنفسك المتاعب والمنغصات، دون أن تدري.

ردّ محفوظ شاكراً له نصيحته، وانصرف (٣٧).

فيما بعد، وقبيل حصوله على نوبل، أخبره مصطفى أمين أنه بعد أن قرأ له، قرر أن ينشر له قصتين قصيرتين في الشهر بالتناوب مع توفيق الحكيم نظير مكافأة «معتبرة». تذكر محفوظ الأمر الذي لم يستجب له، ولم يندم عليه (٣٨).

إنه يعرف طريقه جيداً، بدلاً من السؤال المعرفي عن الكتابة يتخبط في ممارستها. بدلاً من الأدب الذاتي الذي مارسه أساتذته، طه حسين، والمازني، والحكيم، وهيكل، يكتب أدباً سياسياً برغم ما سيجره عليه ذلك. وفي مواجهة الضعف البشري أمام المال سيظهر ما يمكن أن نسميه عقيدة العفة.

الكتابة فعالية تخفي الجسد وعوراته، بقرارها من الشخصي إلى العالم الأرحب، الذي لا يعدو الجسد أن يكون جزءاً منه. هي شهادة على العالم وفعل فيه، سيتوارى الرجل لتمييز الكتابة، سيظل هناك بعداً، مختبئاً خلف رموزه، وأقنعت، وشخصه. وحتى حين تسلط عليه أضواء الشهرة، سيبتدع محفوظ طرائق وأساليب للمراوغة، ولسنوات سينشغل البعض به كرجل ومواطن، يرددون أن ينفذوا إلى حياته التي يحصنها بالصمت، ويبعدوا عن كاميراتهم، وعيونهم، وأقلامهم. لكن هيهات.

«القصة شعر الدنيا الحديثة» (٣٩). هكذا سيختلف مع المقاد كما يختلف التلميذ الصبور مع أستاذه العابس الجهم. لاحظ التركيب «الدنيا الحديثة». الموصوف كلمة تنضح بالدلالة الدينية، مشيرة إلى عالمنا الأرضي في مقابل «الآخرة». لكن الصفة تترك الموصوف، وتدخله. فالدنيا ليست قديمة ولا حديثة، إنها تتضمن الصفتين معاً، لأنها تنفي الزمن. يريد محفوظ أن يقول «شعر العالم الحديث». هذا «الشعر» تآزر الفهم الأرسطي للفن (مبدأ مشكلة الواقع) مع الليبرالية، ليخلصه من شوب الفهم الرومانسي، الذي كان يجتاح الشعر العربي، آنذاك، حين قال محفوظ عبارته.

شعر الدنيا الحديثة، أي ديوانها الجامع لمعارفها، ومشاكلها، مرآتها التي تعكس صورتها، التي يمسك بها رجل من هذه الدنيا، ومن مصر التي خرجت من حرب الدول الكبرى، التي لا ناقة لها فيها ولا جمل، مهزومة، خاسرة.

قرر أن يكون عفيفاً إذن. الأخرى أن الصدفة، التي لا يثق محفوظ فيها كثيراً، جعلت من الكاتب الرجل الطامع لكتابة الدنيا الحديثة، يلتقي مع الرجل الذي لا يأبه كثيراً بالمال. أعني لا يسكنه حبه للدرجة أن يضحي بما يعده أئمن وأغلى، من أجل الحصول عليه.

حصانته من الثكالب على المال مستعصده، فيما بعد، في معاركه، من أجل أن يقول كلمته التي يعتقد صحتها، في روايته، بعد أن يصعد الضباط سدة السلطة. ستتأزر هذه الصفة مع حذق اجتماعي، بمضده اعتماد نفسي، يجعله رجل الانحاء للماصفة.

الكتاب يجب أن يكون وحده، ليقول ما يعتقد أنه الصحيح. هكذا سيختلف مع سلطة يوليو، كما يختلف المواطن المحكوم مع المواطن الحاكم؛ برقة شديدة، وفم باسم، لمواطن يضم جانبي سترته، يحيى رئيسه في وزارة الأوقاف، أو وزارة الثقافة، أو جريدة الأهرام. لكنه حين يجلس أمام الورق سيكتب ما يراه، ويحسه.

أما المواطن الحاكم، سليل الفراغة، بناء الصروح، صاحب «الألف وجه، والألف قبضة»^(٦)، الذي يصرّ أن على الكاتب أن يدعو، ويشر، ويزين ويصقل، فماذا يفعل مع رجل كهذا؟

الكتاب يكتب.. يغضب الحاكم، يمنع نشر الكتاب في مصر، ويترك للكاتب فرجة - صغيرة حقاً، لكنها فرجة - لنشره في بيروت.

تهدأ الأمور، فيعيد الكاتب الكرة. يغضب الحاكم، تكثر الشائعات، يتوقع الكثيرون شراً. والكتاب الهادي المنظم، الكابح لمشاعره - تدرب على ذلك كثيراً - تضيق به الأرض بما رحبت، يتوتر، ويقلق، ويشرذ في الطرقات. لحسن حظه يقيه شروده الدائم هذا من ملاحظة من يتعقبونه.

لكن الأيام تمر. كر وفر، حتى يشهد الكاتب ذو الأحوال الطويلة اللحظة التي يأتي فيها حاكم آخر من السلالة نفسها، فيراجع سلفه ويخطئه، ويغير ما ظنه الناس لا يتغير. الكتاب يتأمل ما يرى، ويكتب دون أن يتوقع أنه بعد ذلك بأعوام سيجيئون إليه بعد نوبل، لكي يحاولوا تأميمه مرة أخرى. من قبل حاولوا تأميمه، بأن يكون صوتهم، ومادح معاركهم الوهمية، والآن يريدون أن يأخذوه من الوطن لهم، أن يوتنزه. لكن الرجل الذي في «الزمن الخشن» لم يفعل ذلك، أفعله الآن في «الزمن الحسن»، بعد أن أحضر لهم المجد، وهو غافه في نومة القيلولة؟

تبديل الأجهزة والشواغل

كان عليه حين قرر أن يهجر الفلسفة، ويمتنع نفسه للكتابة، أن يدلأ أجهزته. في الفلسفة قضايا وتصورات ومقولات. في الأدب لابد من شيء يشبه الحياة ويختلف عنها. لابد من المادى والخصوس، الذي له ثقل الحياة. ومن ثم فعلية - على الكاتب - أن يدمن مالا يدمن: الذهاب إلى العالم، والعزلة. أعنى ذلك السلوك الذي لابد للكاتب من احترافه: أن يتحرك بين الناس دون أن ينغمس فيهم، ومعهم، أن يفوس في الواقع، ثم يجفل من ثقله، من روايته وأكوانه ونثره إلى عزله، شرفته: البيت غير المرتضى للتحديق في الفراغ، والشروء، حيث يضع رأس هنا فوق جرم ذلك، ويحتفظ لهذه بجسم تلك وتحديق عينيها، دون ملابسها، وخمار رأسها؛ أن يمارس عسف كل خالق على مخلوقاته. فلو لم يطوح بفهمي عبدالجواد، كيف سينمو كمال، وبكير. كان الأب البطريرك عاشق الحياة، يدخل في خريفه. ويمارس ياسين لعبه مع نفسه ونسائه وبناته، وسيكون كمال إشكالياً، وهو يقطع رحلة الوعي المضطربة، فماذا سيكون دور فهمي؟ إنه عاشق خجول، وابن طيب، ومثال، ولذا سيخلو من الثقل، والحيوية. ومن الأفضل أن يؤدي مهمته ويرحل، ليكون رحيله لاذعاً لأسرته ولنا.

في المرة الثانية، سيكون عليه أن يهجر التاريخ. لأنه حين بدأ، هو ابن ثورة ١٩١٩، ولينولوجيا «مصر للمصريين»، كان قد قرر أن يكتب تاريخ مصر، فانغمس في تاريخ سكان الوادي العتيق، ليخبرهم، وينطق

باسمهم، ويقصّ تاريخهم، وماذا يفعل وطني تجرحه خوذات المحتلين، وغطرتهم، سوى أن يخلق سردية مناقضة لسردية المستعمر! أن يلوذ بالتاريخ، ذلك الزمن المتعالي عن زمن الواقع.

لكنه ما إن يوشك أن يوجل، حتى يهزم الكاتب فيه المواطن، إذ يدرك أن عليه أن يكتب ما حوله، أي التاريخ غير الورقي، الذي مازال جاثماً، وملقى هناك، متناثراً في الحياة التي يمشيها الرجال والنساء. وللحرة الثانية كان عليه أن يغيّر اللغة والشواغل، فتتراجع كتب التاريخ، وسيره، وحكاياته، لتحضر المقاهي والبارات، البيوت السرية والأقبية. سيبدل محفوظ نفسه، فيقرأ الروايات الواقعية، ويشرد في المكان الأثير لديه، القاهرة الفاطمية، وقلب زملاء الوظيفة، ليتخذ من حوائهم الفقيرة أجرة لشخص نذل وتعبير، يتلرب الخيال على الانطلاق، ويتعلم دس المغازي ونثرها في الوصف والسرد والحوار، ويتقن الإنصات للآخرين، ليطلق أقصى إمكانيات ما يلوح جنبينا لديهم. سيقراً في كتاب عن روايات الأجيال، ويتبته لمحاولة طه حسين في (شجرة البؤس)، فيفكر في كتابة «الثلاثية» - كما عرفت بعد ذلك - ويسعى من يومه إلى قراءة ما هو متاح منها: جالوزدي وتوماس مان، وتولستوي طبعاً، وسيدرب نفسه على استلهام ما حوله في أسرته وجيرانه وسكان حيّه، صبوراً، دعياً. وفي إحدى جلساته، سيسمعه زميل له، وهو يتحدث عن مشروعه (٧)، فيعود إلى البيت، ويكتب، وينشر في ستة أشهر رواية من «هذا الذي يتحدث نجيب عنه». تنشر رواية الزميل فلا تلتفت أحداً، ويظل هو راقداً على البيض، لستوات حتى يفرغ «الثلاثية»، التي ما إن ينجزها حتى تقوم ثورة يوليو، فيجد نفسه، هو ابن الليبرالية المصرية في وطن يحكمه ضباط صفار ملتهمون للإجلاء، ولا يعرف معجمهم كلمة «الديمقراطية»، إلا أن تكون مرادفاً للجاجة، والجدال العقيم، والتحيز، والطائفية. أيصمت بعد أن قرر أن يمنح للكتابة عمره، الكتابة التي لم يعد يحسن غيرها، بل لم يعد - حتى - قادراً على هجرانها! سيصمت قليلاً، سيشتغل نفسه بكتابة السيناريو، ويتزوج، لكنه لا يقرر على الهجر، ولذا سيلوذ بالمؤرخ الضامر فيه، ودارس الفلسفة الذي هجرها، ليكتب (أولاد حارثنا). ولكي يكتبها كان عليه أن يذل طرائقه، وعاداته. يهجر الواقع المتعين، ليدخل في فضاء مغامر؛ فضاء يبدو فوق الزمان والمكان، لكنه برموزه والجزئياته، وحتى مفردات حياة شخصه، سيجمعه يشير إلى الزمن والمكان اللذين فرّ من الكتابة المباشرة عنهما.

الكتابة والالتهاام

في يوم ما وقف أديب شاب في نهاية الستينيات، وقال في واحد من محافل الأدب، إن نجيب محفوظ يجب أن يموت. وبالطبع قوبل قول الأديب الشاب بالاستهجان من الكثيرين، خصوصاً من الشيوخ الذين رأوا فيه دليلاً جلياً على طبيعة الجيل الجديد، الذي لا يعرف الوفاء، ولا يحسن التعامل مع أساتذته. وقد تجاوب هذا القول مع شمار آخر، رفعه أديب شاب، كان واعداً يومذاك بقول: «نحن جيل يلا أساتذته».

لم يكن الأديب الشاب الذي تمنى موت محفوظ يحمل له أي ضغينة شخصية، ولم يكن يعلن عن رغبته في قتل الأب فقط، بل قتل أب محدد هو الأب الملتهم للآخرين. في المصور القديمة كان الأبناء يفتشون على الأب الزعيم كلّي المعرفة والقدرة، استثنائه بالمال والنساء والسلطة، ومن ثم كان لابد لهم من قتله، والتهامه، والندم عليه، من بعد. أما محفوظ فقد كان أباً ملتهماً، يلتهم الكتب، والأوراق، ويميد كتابتها. بدأ بالتاريخ الفرعوني القديم، ثم أسهم بنصيب الأسد في الرواية الواقعية، ثم دلف إلى كتابة الرواية الأليجورية، ثم عاد إلى «الواقعية النقدية».. إلخ، فهو يلتهم المذاهب، ويرد الطرقات، يلتهم الخراف، وهضمها، فتتبدى في كتاباته

طرائق تخضع للكثرة في الكتابة، بحيث يتبدى كأنه يلخص المراحل، ويمرّ فيها، ويتجاوزها.

في أول الأمر لم تكن اللغة المعجوز - مع ذلك الساحرة - طيبة لينة، لقلمه. على النقيض كان تدفقها إعلاناً للمشاكل؛ مشكل طواعيتها للعالم الحديث الذي يكتبه. كان معلوم قد خاضوا معها حروباً كللت بالنصر. كانت لغة طه حسين، تسحر من يسميها بصوته القوي الجليل، لكنها لغة معلم حيناً، ومؤرخ حيناً، ولغة قصص ريفي وأمثلي فيما أسمى من سرد. وكانت لغة المازني لمؤباً ساخرة عاصفة، هذا صحيح، لكنها غير ناجحة لكتابة الهامشيين والموظفين والمعارف وتجار الطبقة الوسطى. وفي النهاية، لم يكن محفوظ، مستعداً لتبني لغة غيره، فضلاً عن اختلاف عالمه عن عالمهم.

في كُتبه الأولى لغة صحيحة - نحواً وممجاً - لكنها تجاهد لتبلغ الصحة الفنية حيث تتجاوز اللغة مهمة التوصيل. سنجد لحوماً إلى الخزانة العامة للغة من أكلشييات وتعبيرات جاهزة، وممجاً ضيقاً سيتسع مع التجربة، ومعرفة بسيطة بالأشياء وأسمائها، ووصفاً لذيكر بسيط، كما سنجد أن الفصول الأولى من الرواية ستتهض بدور المهاد، ووصف الأمكنة، وتقديم الشخصيات، أما الكاتب فيتوارى حيناً، ويتبدى حيناً، حرصاً على الإيهام بالمشهد، حرصاً على دس من يمثله في الكتاب.

ثمة حب وكرامية بين الكاتب وشخصه يمكن تلمسهما، حتى لو نقصنا الأسماء، هذا راشد لأنه عصري متفتح على الدنيا الجديدة. وهذا «عاكف» على كتب التراث التقليدية.. إلخ. أما الشيخ وضوان الحسيني في (زقاق المدق)، فوجهه «طاقة من نوره»، وقلبه عمر بالإيمان، فهزم الأحزان والنيكات. له اسم الملوك الحارس للجنة، ونسبه موصول بالحسين، الرجل والرمز والمسجد. هو صديق الكاتب، ومثله، وحين يكتب عنه ينهزم الكاتب أمام سطوة المواطن الأخلاقي، فتبدي الغنائية، والتجريد، على العكس من رزمة صانع المعاهد المكرورة. يحب الكاتب وضوان الحسيني، فتسطح شخصيته، وتنمط. تصوير صيغة وتجهداً ووعظاً. ويكره رزمة القاتم بدور الشيطان، فيسرق الكاميرا من الآخرين في المواقف القليلة، التي يظهر فيها. الأول لا يملك فينا، بل لا بدخلنا بدمه، الثاني يظل طويلاً معنا، أحياناً يظهر في أحلامنا، ليرعبنا.

لكن الكاتب الدءوب، الذي لم يلتق مع ثورة يوليو إلا في إيديولوجيا الصواب والخطأ، يتقدم حثيثاً، وعلى نحو سريع، يتعلم من نفسه ومن غيره، بوجود ويصل، حتى يجيء زمن ترق فيه العبارة وتصفو، تصبح ناعمة ومغوية، لا لواء بخزانة اللغة، ولا لجوء إلى معاذلة أو تفاصح. اللغة تصبح نافعة لكنها جميلة، موجزة لكنها دقيقة. تضيق العبارة وتوسع المعجم، وتتعدد المستويات، أما الأسماء فتلوح كأنها تشكل نسفاً سرعان ما ينكسر، فيما الحب والكرامية يتواريان، حتى ليظن القارئ المتعب أنهما قد انتفيا. أصبح الكاتب يلجم المواطن الأخلاقي بالحق، وقوة الكتابة. وفي الأحوال جميعاً كان هناك ما ظل قاراً لا يغير: المخطات اللغوية التي تنظم الكلام، وتخلق الإيقاع، والسخرية التي تبدي قهقهة في وجه الكاتب الحكيم الأخلاقي، المفارقات التي تكشف عن الحيرة والتهية. حتى وصف جمال الجسد الأثوي، الثدى الثرى اللوفر، والمعجزة المدملجة، التي تنقب.. إلخ، يظل قاراً كاشفاً عن الكاتب الذي يجهد لإخفاء جسده.

اللاعب والمؤرخ

كان يجيب محفوظ في مراهقته لاعب كرة قدم، مشهوراً بالمراوغة والحيطة والسرعة^(٨). ثم قرر في لحظة ما أن يهب نفسه للكتابة. في البدء حاول تنظيم معارفه الفكرية، وكانت بعض الأمشاج مما درسه في الفلسفة، من خلال مقالات، سرعان ما هجره، ليتخذ من الكتابة حرفة، يستجر عليه التحقير والسخرية، ثم تمنحه المجد. هل بدأ محفوظ كتابته بما يسمى في خطاب نقاده بالرواية التاريخية، مصادفة؟ وما العلاقة بين

«المؤرخ» و«اللاعب»؟

المؤرخ شيخ جليل، مولع بتقصي «الحقيقة»، والذود عنها، وإظهارها. من أجل هذا يتجشم عناء البحث، ومقارنة الوثائق، والذهاب مع الاحتمالات حتى آخرها. أما اللاعب، فد «عقله بين قدميه». هاتان القدمان المبصرتان، القادرتان على مباغنة المتفرجين، وكسر توقعاتهم، وإدهاشهم. إلى ذلك هو رجل «لا»، فائدته كاسنة في «لبيه»، تمتعته تأتي منها أمتعته الآخرين.

أثمة علاقة من أي نوع بين المؤرخ واللاعب؟ في ظني، بلى. ثمة علاقة بينهما، وإلا ما اجتمعا في كائن بشري واحد هو نجيب محفوظ؛ هذا المزوج، الذي يتناطح فيه لاعب لا، ومؤرخ جهم، لا يلطف دعة رثاء واحدة وهو ينمي ما يجب. اللاعب هو الكائن الذي يلعب دون انتظار جدوى، حتى لو كانت تصفيق المتفرجين، فيما المؤرخ يرى من هذا كله، هو رجل مهووس بالحقيقة، يتصورها مثورة، هنا وهناك، ومبعثرة، وعليه أن يطاردها، ويلبم شفتها، ويجمعها، ويث الحياة فيها لتتألق. لكن حين يجتمع اللاعب والمؤرخ نصبح مع الكاتب، حيث يندمج الاثنان، تنهاوى الحدود بين اللاعب للعب والمؤرخ للجهم، فلا نعرف أين يبدأ أحدهما، وأين ينتهي الآخر.

كفّ محفوظ عن ممارسة كرة القدم، لم نلر نفسه للكتابة. لكنه وهو يشيد صروح الضخمة الشبيهة بمعابد أسلافه وأهرامهم ومساجدهم، وهو يتقصي الحقائق، والأوهام، والهواجس، منتقلاً من كتابة «تاريخ» الدنيا في (أولاد حارتنا) و«الحرافيش» إلى كتابة تاريخ مصر القديمة «أم الدنيا» في (رادويس)، و«عبث الأقدار» إلى كتابة القاهرة في العصر الحديث، كان دائماً منطوقاً على اللاعب الذي تحوّل بالمران والدرية إلى ساحر، يخلب ألباب المتفرجين، ويخلط السم والترهاق، والذمعة بالضحكة. ألم يجبل من أليجوري «موسى»، في (أولاد حارتنا) حاربا، مروض ثعابين، ومن أليجوري المعلم «عرفة» صاحب وصفات لتقوية الباء، ومازج سوايل تتحول إلى لهب؟

في كتابة محفوظ اللاعب والمؤرخ. كتابة مراوغة حاملة لتناقض يشقها في صراع يحاول طرف فيه أن يلغى الآخر، ويدمره. كتابة ملتبسة بخادعة، تمارس الخيال بوصفه حقيقة، وتكتب العالم في أقصى احتمالاته، فيصبح الواقع خيالاً. من ناحية، نحن مع كتابة أخلاقية صارمة، تصقل الفكرة وتزنيها، وتدعو إليها، لكننا من ناحية أخرى مع سرور في اللعب، والتلذذ بالمناورة.

هوامش:

- ١- من الترجمة العربية للرواية، ص٢٦٦، أميرنو ليكو، اسم الوردة، ت- كامل عبد الماري، دار سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٢- على لسان الراوية في أولاد حارتنا.
- ٣- اقرأ ص ٧٥ من حوار محفوظ مع رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأحاديثه جريدة على أديمه وحياه، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
- ٤- اقرأ ص ٤٢ من حوار محفوظ مع جمال النيطاطي: نجيب محفوظ يتذكر، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٥- أورده محسن الموسوي في: الرواية العربية: النشأة والتحول، ص٧٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٦- هكذا يصف محفوظ جلال بن زهير في الحرافيش.
- ٧- اقرأ ص ١٠٠ من حوار محفوظ مع جمال النيطاطي، سبق ذكره.
- ٨- السابق، ص٥٨.

القذوة التي يصعب تمثيلها . إنه الضمير

هاشم النحاس

مكانة نجيب محفوظ وقيمة أدبه أمر واضح ومسلم به. لكن غير الواضح - وهو ما أريد أن أتحدث عنه - هو إلى أى مدى دخل نجيب محفوظ حياتنا وأثر فيها كأفراد ، وليس على مستوى الثقافة العامة فقط. وأعتقد أن علاقتي به تعطى حالة من حالات التأثير المباشر فى الذين يتعاملون معه ، وهو التأثير الإنسانى والأدبى الذى يمكن أن نعتبره نموذجا صالحا. ويمكن أيضا من خلاله أن نكشف عن مناطق أخرى من تأثيره ليس فقط فى تشكيل ثقافتنا الفردية، وإنما فى تشكيل الوجدان وطريقة التفكير والقيم، بل فى تشكيل الحياة نفسها.

وأنا أيضا تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن الخامسة عشرة، وهى المرحلة نفسها التى بدأ منها إبراهيم عبد المجيد وسمير فرید تعرفهما إلى نجيب محفوظ، ولكن تعرفى إليه سبقهما بمشر سنوات، إذ تعرفت إليه فى الخمسينيات، وجاء تعرفى إليه عن طريق الصدفة، ولم يرشدنى أحد إليه فى الحقيقة، بل لعبت الصدفة دورها فى هذا التعرف. فقد كانت هناك مسابقة للقراءة وأنا فى الصف الأول الثانوى، وأعطونا ثلاث روايات مازلت أذكرها، وهى رواية (را إسلاماه) لملى أحمد باكثير ، ورواية (الوعاء المرمرى) لفريد أبو حديد، ورواية (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ. ومن خلال هذه المسابقة عرفت واكتشفت أن أقرب هذه الروايات الثلاث إلى نفسى كانت (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ. وربما يرجع الأمر إلى المرحلة القلقة التى قرأت فيها هذه الرواية، والتى عاشتها مصر بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦، وخروجنا منكسرين بعد نكبة ١٩٤٨، والمظاهرات التى عمت الأرجاء، والكوليرا التى اجتاحت الناس، والامتعار، والمطالبة بالاستقلال، والحالة الاجتماعية المتردية. ويبدو أن قراءتى

رواية (كفاح طيبة) استجابت لمشاعري الحقيقية الثابتة في ذلك الوقت، بحماسها وموضوعها الوطني. ومن هنا، حفظت اسم نجيب محفوظ، وبدأت أبحث عن أعماله الأخرى، حتى عثرت على «سور الأزبكية» على روايته (زقاق المدق)، طيبة نادى القصة عام ١٩٥٤. وفرحت بها جداً، لكن بعد قراءتها صدمتني هذه الرواية، لعلى ساعته لم أستطع أن أستوعب البناء المختلف الذي قامت عليه الرواية، بلا اعتماد على ذلك الخط الطولي الدرامي المتداد في روايات أخرى، وشخصياتها الغريبة وأحداثها الأغرب، ولم أدرك طبعاً - وقتها - العلاقات التي يرددها النقاد الآن بين الحارة والمالم الخارجي أو الحرب والكون. كان من الصعب على أن أفهمها.

واستمر إحساسي بهذه الرواية، على رغم أنني قرأت بعد ذلك روايات أخرى لنجيب محفوظ، إلى أن عرفت عن طريق الصحف أنه وقع الاختيار على هذه الرواية وتحولها إلى فيلم سينمائي، فسألت نفسي عما يوجد في هذه الرواية يصلح للسينما، وهذه كانت بداية علاقتي بالسينما. وقد أعجبني الفيلم الذي أخرجه حسن الإمام عن هذه الرواية، رغم نقد النقاد، وتحفظات البعض على اهتمامات حسن الإمام الشعبية، التي يحرص عليها في أفلامه لجذب الجمهور. ولكن هذا الفيلم جعلني أعيد قراءة الرواية مرة أخرى، وفي هذه المرة كنت أكثر فهماً لبنائها وعلاقاتها وأحداثها، والفضل في هذا يرجع إلى الفيلم السينمائي، رغم أنه لحسن الإمام.

ومازلت أذكر تجربتي مع (بداية ونهاية) التي قرأتها للمرة الأولى على كورنيش النيل في زمن جميل، يسمح بالتركيز والفهم والاستيعاب والتأمل. وساعتها داخلني شعور بأن هذه الرواية تصلح للعمل السينمائي، وهو ما قرأته في الصحف بعد ذلك على يد المخرج صلاح أبو سيف. وفرحت وحزنت في الوقت نفسه، فرحت لإحساسي الصادق بصلاحية هذه الرواية كفيلم سينمائي، وحزنت لأنني لم أعبّر عن هذا الإحساس وقتها، ربما ساعدت على ظهور هذا الفيلم قبل أن يفعلها صلاح أبو سيف. لكن هذا الإحساس شعني بوجه عام في أوائل الستينيات على أن أخرج تمثيلية للتليفزيون، وكنت ساعته أمارس النقد محاولاً أن أفهم السينما وأدرسها وأعرف لغتها. وبعد أن قرأت قصة بعنوان «الختام» لنجيب محفوظ، قررت أن أكتبها للتليفزيون. ولكن أن تصدقوا أنني انتهيت من كتابة السيناريو الخاص بهذه التمثيلية في ليلة واحدة، وهي التجربة التي لم تتكرر بعد ذلك أبداً، حتى في أعمال أخرى أخرجتها لنجيب محفوظ نفسه، إذ أخرجت له حوالي ست قصص، لم أتمها بهذه السرعة التي أتممت بها «الختام». وعلى العكس من ذلك، كانت المسألة في كل مرة تزداد تعقيداً، وصعوبة، وأشهر بالمسؤولية الأكبر.

والغريب أن نجيب محفوظ لم يتصل بي أبداً طوال عملي على قصصه وتحولها إلى تمثيلات في التليفزيون، ولم يد رايه فيها، سلباً أو إيجاباً، كما أنني لم أتوجه إليه لمناقشته ربما لعدم وجود تقاليد واضحة في ذلك الوقت، حتى يجرد الاستئذان، بل تمت هذه التمثيلات دون إذنه.

وفي عام ١٩٦٤ عملت معه في لجنة قراءة النصوص التي تقيم الأعمال الصالحة للسينما. وكنت واحداً من هذه اللجنة، وكان الحظ قد أسعدني فعلاً بالعمل مع صلاح أبو سيف من قبل، وهو الذي اختارني بعد ذلك عضواً في هذه اللجنة في شركة فيلمنتاج. وبعد ذلك انتقلت هذه المجموعة للعمل مع نجيب محفوظ، فكنت من السعداء حقاً بأنني سأعمل مع الرجل الذي قرأت له من قبل. واعتبرتها تجربة مهمة لا بد

أن أسر بها، وأقرب من شخصية نجيب محفوظ، وهو ما أتاح الفرصة بعد ذلك لمساحات من الود والحب والتبني والتشجيع، لدرجة أنه كان يعطيني بعض قصصه غير المنشورة للعمل عليها وتحويلها إلى تمثيلات قبل نشرها. وفي كل هذا لم يتدخل يوما ولم يطلب أن أراه ما أفعله، وهذه كانت طبيعة نجيب محفوظ في كل أفلامه.

وقد ناقشت هذه المسألة في كتابي عن «نجيب محفوظ على الشاشة». وتوصلت إلى أن هذه الطريقة كانت لصالح نجيب محفوظ ولصالح أعماله، وأن عدم التدخل أفضل من التدخل كثيرا، إذ لو اعتاد نجيب محفوظ على التدخل، وفرض مستواه الأعلى من مستوى آخرين، ومن مستوى الإمكانيات واللغة السينمائية المتاحة في مصر، وتشبث برأيه، ربما عرقل مسيرة هذه الأفلام التي أخذت عن رواياته، ولم تصل إلى الناس عامة بالطريقة الأسهل التي وصلت بها. لكن سمة صدره هي التي أتاحت لهذه الأعمال الظهور، وسمحت لنا بالعمل فكترت الأفلام وانتشرت، وتطور السينمائيون في تناولهم لأعمال نجيب محفوظ، ووصلوا في بعض الأفلام إلى مستوى مقارب - إن لم يكن متساويا - مع أهمية الأعمال الأدبية التي كتبها نجيب محفوظ نفسه.

وتذكر الآن كيف كنا نراقبه وهو يجلس أو يسير أو يتحدث مع نفسه، واكتشفنا فيه دقته الشديدة في التوقيت، إذ كان يصل إلى العمل في الثامنة صباحا قبلنا جميعا، حتى السيارة كانت لها عنده ساعة معينة، وكذلك فجان القهوة. وعندما سألته عن هذه المراقبة لأفعاله، قال ببساطة إنه يفكر في الذي سيكتبه بعد الظهر في البيت، وعرفنا منه أنه يخصص ساعات للكتابة وأخرى للقراءة وثالثة للأسرة وهو نظام حديدي، يمثل بالنسبة إلى أي إنسان قدوة يجب أن يحذونها، لكن كان من الصعب جدا أن تمثلها.

علاقتي به بعد ذلك تكررت وتنوعت، والمؤكد أن الحظ لعب فيها دورا أساسيا. وعندما بدأت التصوير على الإخراج مع صلاح أبو سيف، كان في فيلم (القاهرة ٣٠) المأخوذ عن روايته (القاهرة الجديدة)، وتابعت في هذه التجربة مناقشة السيناريو وقراءة الرواية مرة أخرى، أقيم المقارنة بين الرواية والفيلم، وأتابع في الإعداد تنفيذ التصوير والمونتاج. كنت مع صلاح أبو سيف لحظة بلحظة، مما أفادني كثيرا، ليس في الإخراج فحسب، بل في فهم نجيب محفوظ. كانت فرصة مفرحة بالنسبة إلي، جعلتني أكثر قربا من عالمه ومن شخصه. ولا أعتقد أن هناك من استفاد من مثل هذه الفرص، أو حتى أتيت له، مثلي.

وبالطبع كان هذا الاحتكاك اليومي يشغلني ويؤثر فيّ ويضيف إليّ جديدا. وكان من نتيجته أنني أصدرت أول كتاب من كتبي وهو (يوميات فيلم) الذي سجلت فيه خلاصة ما استعنته من إعداد هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم، والعمليات الإبداعية التي تمر بها كل مرحلة أو المشاكل التي تعترضها.

أما كتابي الثاني فهو «نجيب محفوظ على الشاشة». وفي هذا الكتاب كنت مشغولا بالبحث في الأساس الإبداعي، فقد جاءتني فكرة هذا الكتاب أثناء محاولاتي في الكتابة النقدية، بحثا عن الأسس التي نقيم عليها بعض الأعمال الفنية، وأعني هنا التقييم الموضوعي، بعيدا عن القراءات العامة والانطباعات الشخصية. واستعدادا لذلك بدأت في قراءة كل ما يرتبط بنظرية السينما، سواء صدر بالعربية أو بالإنجليزية. كما دفعني الأمر إلى الالتحاق بمعهد السينما ودخول الدراسات العليا، وتعلمت الكثير على أيدي أساتذة

مصريين وأجانب. هذه المحاولة كانت لغم النظرية السينمائية، ووضعتها في إطار حاولت من خلاله أن ألخص قراءتي ورأى الشخصى وتجاربى العملية، كى أضع نواة لفهم للفيلم، وجاء الاختيار على الأفلام المصرية وليس الأجنبية، حرصا على التطبيق على السينما المصرية، ولم أجد فيها غير أفلام نجيب محفوظ. ولذلك، جاء الكتاب دراسة مسحية لكل الأعمال التى قمت بتحليلها وقلت رأى فيها، وهو ليس نهائيا. ولكن الاجتهادات مفتوحة. هذا إلى جانب كتاب نجيب محفوظ والسينما المصرية. والمؤكد أن الدعاية الأساسية فى هذين الكتابين كان نجيب محفوظ؛ إذ أنحأ لى فرصة أن أدرس السينما فى أكاديمية الفنون بجامعة بغداد. وكانا هما المرجعان الأساسيان فى التدريس، ولولاهما لوجدت الصعوبة فى إعداد منهج دراسى فى هذه الأكاديمية.

وبعدما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل طلب منى سمير سرحان - رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب - أن أعيد طبع كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة). فاعدت تفكيرى فى الروايات التى أصدرها محفوظ، وتم تحويلها إلى أفلام سينمائية فوجدت أنها بلغت ما يساوى عدد الأفلام التى احتواها الكتاب فى طبعته الأولى التى صدرت عام ١٩٧١، الذى وقفت فيه على حوالى ٣٠ فيلما أخذت عن أعمال محفوظ. وفى عام ١٩٨٨ وجدت ٣٠ فيلما أخرى، واعتبرتها ثروة عظيمة لا بد من دراستها، خاصة أن الثلاثين فيلما الأولى وجدت منها ١٢ فيلما مأخوذاً عن رواياته و١٨ فيلما شارك هو نفسه فى كتابة قصتها أو فى كتابة السيناريو. ومع الطبعة الثانية أعدت بلورة بعض الأفكار واكتشفت أثناء المقارنة بين الطبعتين أننى فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب كنت متمسكا بصرامة الأمانة فى نقل الرواية إلى الفيلم. وضربت مثلاً برواية (بداية ونهاية)، الذى وجدته فيلما آمنا جدا فى نقل الرواية. لكن بعد ذلك اكتشفت أن هذه الأمانة والصرامة ليست ضرورية؛ إذ من الممكن الخروج على النص والإضافة إليه بعمق، دون الخروج عن المفهوم الأساسى، وقد قدمت السينما أفلاما ناجحة فى هذا الإطار مثل (الجوع) و(أهل القصة).

ومن بين هذه التطورات أيضا ما يرجع الفضل فيه إلى تطور أفلام نجيب محفوظ.

وآخر ما أحب أن أذكره هو أننى أحسست كمخرج تسجيلى أننى لا بد أن أحيى نجيب محفوظ بعمل تسجيلى، بعد فوزه بجائزة نوبل، وبدأت أعد لهذا الفيلم فقرأت كل أعمال محفوظ مرة أخرى، واكتشفت أثناء هذه القراءة أن محفوظ يكتشف فى أعماله الحاضر ويكشف ما فيه من نواقص، محذرا فى المستقبل من أن هذه النواقص هى الفساد الكامن فى هذه المرحلة، ولا بد من القضاء عليها حتى نصل إلى المستقبل المأمول. وهذا ينطبق على أعماله قبل ١٩٥٢ وبعد ١٩٥٢، وقبل ١٩٦٧ وبعدها، لدرجة أنه تنبأ بانتهاء ١٩٦٧ والانفتاح. وفى كل مرحلة لو شاهدنا نجيب محفوظ سنجده سجلها من وجهة نظر نقدية دون حياد، مشيراً فى هذا النقد إلى هذه النواقص، وكوامن الفساد، وكان من الطبيعى أن أسمى الفيلم باسمه، بأنه نجيب محفوظ ضمير العصر، فالضمير دائما هو الذى يؤنبنا على الخطأ وينبهنا إلى النواقص، حتى تطور من أنفسنا ونفعل الصحيح لأماننا ولستقبلنا.

محفوظ : العادى الممتنع

يحيى الرخاوى

هل هذه الندوة هى ذكرى (مرور عشر سنوات.. إلخ)، أم تذكرة؟ كلا. إنها تذكرة، فمن شاء ذكره. وأعترف أنني تخففت طويلا على فكرة إقامة احتفالية بذكرى مرور كذا سنة على نيل جائزة نوبل كائننا من كان نالها، ولكننى تصالحت مع الفكرة بعد أن سمعت كلمات الصديق أبو المعاطى أبو النجا هذا الصباح، وكذا الدكتور جابر عصفور، وقبلت الفكرة شرطة أن يكون عنوان هذه الندوة هو: «ندوة تقييم آثار نوبل محفوظ على الرواية العربية».

وبالتالى لا يكون الاحتفال تكريما لـ محفوظ أو مديحا خالصا، أو عتابا حميما، أو نقدا معادا، وإنما يكون شكرا لله أننا نعيش هذا الزمان الذى أغرز، وأتينا ننتمى للناس الذى هو منهم، وأنه نال الجائزة، فكان ما كان من آثار إيجابية سمعنا بعضها هذا الصباح، وسوف نتمهدا لأننا أهل لها. ففضل نجيب محفوظ على الرواية - إذن - فضلا: إنه نجيب محفوظ الذى أعطى الرواية هذا القدر من الريادة والقيادة، وأنه نجيب محفوظ الذى نال الجائزة التى أثرت كل هذا التأثير الذى ذكره الدكتور جابر عصفور هذا الصباح. ثم ماذا؟

أهاجت هذه المناسبة على خواطر لا أحسب أنها تحتاج لتذكرة أصلا، خواطر بدت لى بديهية حتى خرجت أن أكررها، ثم عدت أكتشف أن الحال قد وصلت بنا إلى الحاجة إلى أن نعيد ونزيد فى كثير من البديهيات مرات ومرات. ومن ذلك:

أولا: إن هذا الرجل مصرى، وإن البلد التى أنجبته تستطيع أن تنجب مثله، بل دعوى أقول حبا فيه، وربما نقلا عنه، أو استلهاما منه، نعم تنجب مثله وأفضل منه، ولم لا؟

ثانيا: إن محفوظ هو محفوظ، سواء أخذ الجائزة أو لم يأخذها، وإنه كان يمكن بكل حساب واقعي ألا يفيق أصحابنا على الجانب الآخر من العالم، فلا يلفهم ما يلغهم عنه وعنا، فلا يفعلونها، فشكرا له أنه نابر وأبدع حتى أرغهم على إحقاق حق ما كان ينقص من قيمة صاحبه ألا يحق.

ثالثا: إن بيننا الآن، وليس غدا، من قد وصل فعلا إلى قمة يستحق بها نيل مثل هذه الجائزة، حتى لو لم ينلها فعلا أبدا، فعليا أن نتلفت حولنا، ونحسن التلقى، ونجتهد في التدارس والتواصل، ونحن نتخلص من الشعور بالنقص، وسوف نكتشف أن حصول محفوظ على الجائزة ليس بيضة الديك.

رابعا: إنه ينبغي أن نتنبه إلى أن محفوظ لم يسع أبدا إلى هذه الجائزة، ولا هو حلم بها أصلا، هكذا صرح، وهذه هي طبيعة الأمور حتى لو لم يصرح، وهذا يذكرنا ببديهية أخرى من البديهيات التي ربما تحتاج إلى إعادة تذكرو للأسف. فالجوائز الصحيحة والصحية هي «نتاج جانبى» لإبداع حقيقى ووجود مثل هذه الجوائز فى عصر ما، فى مجتمع ما، إنما يدل على نوع ودرجة صحة هذا المجتمع الذى يمنحها أكثر مما يدل على قيمة من يأخذها، وأكد أميل إلى ترجيح فرض يقول: إن من يجعلها هدفا له، لن ينالها أبدا (أو ينبغي أن يكون الأمر كذلك).

خامسا: أدعو الله سبحانه وتعالى أن يطيل عمر شيخنا هذا الذى يرجع إليه فضل اجتماعنا هذا، حتى يرسل لنا تهنئة قرية بئيل مصرى آخر جائزة أخرى، لعلها تكون نوبل، أو ما هو أفضل من نوبل، جائزة تؤكد لنا أننا نحن الذين أنجبنا محفوظ، وأن فضله الذى حققه بالثأرة والإبداع المتواصل والمهترق، هو أنه ذكرنا بأنفسنا لنفخر قليلا أو كثيرا بحاضرتنا بعد أن تعبنا من طول الوقوف على الأطلال، ونحن نغازل الماضى الأصم الساخر.

ثم أنتقل إلى بعض شهادتي شخصا التى كان من المفروض أن أقولها فى جلسة المساء، ربما بوصفى أحد الحرافيش، فقد شعرت من البداية أنها شهادة مقطوع فى مصداقيتها، لأننى لست متأكدا إن كنت قد نشيتُ حرفوشا عاملا أم لا، إذ يبدو أن طقوس الحرافيش تتطلب عددا من السنين لمن يريد أن يحصل على الجنسية الخاصة بالخرافيش (بطاقة خضراء، ومدد معينة للإقامة المستمرة، وتجديد متتال... إلخ).

وحين دعانى الأستاذ لأضمد إلى الخرافيش ذات خميس، قدرت أن ذلك لظروف خاصة، فاعتذرت، كنت قد كنت تحت بعض طقوسهم واحترمتها، فكلف الأستاذ توفيق صالح أن يتصل بى وأن يصر على دعوى، وقد كان. وانتظمت حتى الآن لمدة أرجح أنها مائة وأربعة وأربعين خميسا، ومع ذلك لم أستطع أن أعتبر نفسى حرفوشا بعد. حتى بعد أن كتب الأستاذ فى وجهة نظر المرة تلو الأخرى أننى آخر الخرافيش لم أجرو أن أقدم لتسلم «الشهادة» لأننى شعرت أن الخرافيش تاريخ سمعت عنه أكثر مما ساهمت فى صنعه، الخرافيش تاريخ لا ينشر، وإن كان يمكن أن نستفيد من فكرته، وتعلم من استمراره، ونستلهم طقوسه (وتأكدت من ذلك بعد حضور عادل كامل).

إن الذى لم يعرف المرحوم محمد عفيفى، ولم يأكل رطل الكباب بستة قروش، ليس حرفوشا. يحكى الأستاذ حين دخل على المرحوم محمد عفيفى، وكيس الكباب تحت إبطه وهو يقول له أسفا: «حانعمل إيه يا محمد يا عفيفى وروطال الكباب بقى بثمانية صاغ ٥٠». لكل ذلك رجوت الصديق توفيق صالح الذى عاصر كل هذا أن ينوب عنا هذا المساء فى مثل ذلك، داعيا الله أن يطيل عمر شيخنا الجليل، ومن تبقى من الخرافيش،

وعمرى - المرة ١ -، حتى تنقضى المدة القانونية للحصول على الجنسية فلا أظل حرفوشا منتسبا حتى أمضى، لأننى أتصور أن هذه المواطنة ربما تشفع لى عند ربى بشكل أو بآخر (وأخيرا وافق الأستاذ توفيق صالح على أن يقول كلمة الحرافيش هذا المساء).

وليس معنى أنى مازلت حرفوشا تحت الاختبار أنه لا يحق لى أن أدلى بشهادتى، التى تدور حول علاقتى بهذا المصرى الطيب المبدع الرائع الشجاع العنيد المجيد، وقد عتوتها بعنوان «محفوظ: العادى المعتنع» قياسا على التعبير «السهل المعتنع»، فأنا لم أقابل إنسانا يمكن أن يوصف بأنه عادى جدا، مثلما يمكن أن يوصف محفوظ بذلك، وفى الوقت نفسه لم أكن إنسانا يمكن أن يقال عنه أنه متفرد أبدا، ليس كمثل أحد، مثل هذا الإنسان، وحين نكون حوله نشعر أنه أكثرنا نسيلا أنه نجيب محفوظ، ناهيك عن أنه «نجيب محفوظ نوبل»، وقد سمعنا هذا الصباح كيف أنه نسى حكاية نوبل هذه أصلا، وقد علق لى بما يشبه ذلك حين أخبرته بهذه الندوة باعتبارها ذكرى مرور عشر سنوات... إلخ.

وفى هذه الشهادة أود أن أقرر أن فضل نجيب محفوظ على جيلى (وربما على الجيل الذى يصغرنى بعقد أو اثنين) هو أننا نعرفنا على القراءة من خلاله، وتعرفنا على مصر من خلاله، وتعرفنا على أنفسنا من خلاله (سمعت مثل هذا التعليق من أكثر من مواطن عربى ومصرى بأسلوب أو بآخر).

ثم إن فضل نجيب محفوظ يمتد إلى حضوره الحى المستمر وسط الناس، حضوره وهو المبدع المتفرد، «حضوره» فى متناول الناس، كل الناس، وقد كسر بذلك الحاجز بين المبدع والناس، الحاجز الذى تصنعه حالة توحي أن المبدعين صنف آخر من البشر غيرنا نحن العامة، وقد ظل محفوظ يمارس هذا الحضور أكثر من نصف قرن، حتى بعد أن امتحنه الله بهواجز حسية كانت خليقة أن تحجزه عنا، وتحجزنا عنه، لولا التحدى الجميل، وحب الحياة والناس بلا حدود. وقد اكتشفت من خلال ذلك نوعا من الإبداع لا يحتاج إلى أن يصاغ فى رموز مكتوبة أو ينشر فى كتب محفوظة، وهو ما أسميته الإبداع «حى (=) حى» قياسا على التعبير «الصواريخ جو (=) جو»، وذلك أن حضورنا مع محفوظ فى رحاب وعيه مباشرة إنما بعيد تخليقنا من خلال ما يصلنا من سماحته وشجاعته، وتساؤله ودهشته، وطول صبره، وحيوية حوار. وبقدر ما نتخلق من خلال كل ذلك، فإنى أشعر أن هذا بعينه هو الذى يحافظ على استمرارية إبداعه، وربما حياته، بعد أن حالت الإعاقات الحسية دون استمرار عطائه بالطرق المألوفة.

ثم أشهد أننى تيقنت من خلال «عشرتى له» من نوع إنسانى الذى كنت أشك فى مصداقته بشكل أو بآخر، فإيمان هذا الشيخ الجليل هو إبداع متولد متجدد يفيض على كل وعى قادر على تلقى رسائله الخاصة الرائعة.

وأخيرا، فإن هذا الشيخ قد مارس ويمارس معى شخصا نوعا من العلاج النفسى ما كنت أحلم به، فقد كنت دائما أتساءل: ماذا لو أصابنى مياصبا به مرضاى؟ وكنت أستعرض أسماء زملاي وأتردد طويلا قبل أن أختار منهم من أسلمه نفسى، وأعجز نفسى، وحتى لقيت هذا الشيخ الجليل فقام بالواجب دون مقابل، وأنا مازلت تحت العلاج، ولا يمكن البت فى المدة اللازمة لذلك.

أعذر عن قتامة الصورة

يوسف القعيد

لن أحكى تجربتي مع نجيب محفوظ، لأن كل المتحدثين حكوا هذه التجربة وأنا لا أريد أن أكون مكرراً، ويمكن البدء من ملاحظة لفتت نظري في كلمة جابر عصفور صاحب فكرة هذا اليوم الجميل ومنفذها في الجلسة الصباحية. لقد كانت الكلمة متفاعلة أكثر من اللازم. عندما كنت أستمع إليه كنت من داخلى أدعو الله أن تكون حالتنا بالشكل الذى حاول جابر عصفور أن يتحدث به عن السنوات العشر التى مرت علينا بعد نوبل محفوظ. وإن كنت أختلف معه جذرياً فى هذه الرؤية، وأرى أن وضع المثقفين فى مصر لا يسر عدواً ولا حبيباً، وبالعكس هم يعيشون ظروفاً بالغة السوء. وبالطبع أنا لا أحمل نجيب محفوظ مسؤولية هذه الظروف، كما أننى لا أنظر إلى جائزة نوبل باعتبارها عصا سحرية، من المفترض أن نحل لنا مثل هذه المشكلات.

لكن جائزة نوبل أيضاً التى حصل عليها نجيب محفوظ منذ عشر سنوات، هى الجائزة الأولى فى العالم العربى، والعالم الإسلامى، وهى الجائزة الأولى فى المنطقة كلها. ومع ذلك، تراجعت أحوالنا كثيراً جداً، بعدها، ولم نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.

أنا أدرك أن كلامي قد لا يكون مناسباً فى مثل هذا المقام، وأنا جئنا نحتفل ونفرح، لكنى أعتقد أن مواجهة النفس مطلوبة أيضاً، حتى فى غمار الاحتفال.

وبالنسبة إلى الوضع العالمى والمكانة التى يحلها الأدب العربى أرى أن ترجمات الأدب العربى قد تراجعت، إن لم تكن قد توقفت بعد سنة ١٩٩١، ومن الممكن أن يراجعن فى ذلك أى متابع ويصحح لى ما أقوله. لقد

جاء هذا التراجع في ترجمات الأدب العربى إلى اللغات الأجنبية، بسبب حرب الخليج الثانية، واهتزاز الصورة التى أصبح عليها العربى بعد هذه الحرب، كذلك النظر إلى العالم العربى والمسلمين فى الغرب الذى لا يتعاطف معنا أبداً. إن هذه الصورة أصابها انتكاسة.

ولو قارنت بين نوبل نجيب محفوظ، ونوبل جارسيا ماركيز، لوجدت أن ماركيز حصل على نوبل هو وأدب أمريكا اللاتينية كله، واحتل هذا الأدب مكانة مرموقة على الخريطة الأدبية العالمية. لكن هذا لم يحدث بالنسبة إلى الأدب العربى بعد حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة. ولا نستطيع أن نقول إن الأدب المصرى أو الأدب العربى شارك محفوظ وجوده فى العالم، وإن هذه الجائزة وضعت الأدب العربى فى سياق عالمى أساسى وجوهري.

وأقول كل هذا وأرجو أن أكون مخطئاً، أو غير دقيق، أو متشائماً. ولكن استكمالا لهذه النظرة، سأمر سريعاً على الوضع العربى بعد نوبل، والانقسام العربى حول هذه الجائزة، الذى حدث فى لحظة حصوله عليها. حتى الآن لا يوجد كيان عربى للمثقفين العرب يجمعهم ويواجه الشتات السياسى، ويواجه التراجع القومى والانحيار العام الذى نعيشه، باعتبار أن المثقفين طليعة الأمة، وهم القادرون على الحلم وعلى الهجرة إلى المستقبل وعلى إيجاد حلول للمشاكل المزمنة.

هذه الصورة التى أقدمها كانت قائمة قبل نوبل محفوظ، وقد تستمر بعد انتهاء السنوات العشر الأولى بعد نوبل محفوظ، لكننى أركز عليها باعتبارها تشكل المشهد الثقافى العربى والمصرى خلال هذه السنوات.

ومحلياً، داخل مصر، سنجد أن صورة المثقف لا تزال هى صورة ذلك الشخص المرفوض غير المؤثر. نحن نعانى من مشكلة أساسية، وهى أننا ناجحون كأفراد، لكن فى المجموع صورتنا - لا أقول سيئة - وإنما على الأقل غير مؤثرة، ولا تلعب دوراً فى جذب المجتمع إلى ما هو أفضل.

كل منا يعمل على مشروعه الخاص، وكل منا يحاول أن يجيد هذا المشروع، وأن يجتهد فيه، لكننى أصور - وهذا ما تعلمته فى قريتنا - أن نجاحات الأفراد عندما تجمع مع بعضها، تؤدى إلى نجاح المجموع، لكن هذه النجاحات الفردية لا تشكل نجاحاً لمجموع. فالكتاب لم يزل حتى الآن يطبع ونحصل على أدنى مكافآت فى العالم، هذا إذا حصلنا على مكافآت أصلاً، وأشهر فى هذا الصدد إلى أننى طبعتم هذا العام كتاباً لى، كما طبع جمال الغيطانى كتاباً آخر عند أحد الناشرين، وقال لنا إنه سيمطينا عدداً من النسخ ثمناً للمكافأة المقررة. وكنا نطبع ثلاث آلاف نسخة، ثم تخفيضها إلى ألف نسخة فقط، ولم يسلم من هذا الأمر نجيب محفوظ نفسه صاحب نوبل، الذى يطبع من أى رواية ثلاثة آلاف نسخة، تظل «مركونة» ثلاث أو أربع سنوات حتى تنتهى ويماد طبعها، وهذا مستوى مأساوى ومتدنٍ جداً بالنسبة إلى مجتمع نعم بجائزة نوبل وعنده كاتب بحجم نجيب محفوظ.

وفى هذه الأثناء نجد عندنا فى مصر كاتب يحاكم على رواية أصلدها، وعندنا اتحاد كتاب يعانى من عدم وجود أموال على الإطلاق، وهو أهم اتحاد كتاب فى المنطقة، بل إن الأحوال السيئة التى مر بها الاتحاد دفعت نجيب محفوظ نفسه إلى الكتابة عن هذا الأمر فى جريدة «الأهرام» رغم أنه نجيب محفوظ، ورغم أنها الأهرام، مناشداً حل المشكلة المالية لاتحاد الكتاب، ولم يرد عليه أحد حتى الآن، بالرغم من أنه فات أكثر من شهرين على ما كتبه محفوظ.

وكنْتُ أتصور أن الزمن سوف يتوقف عند ما كتبه نجيب محفوظ، وسوف تبدأ الردود عليه من الجميع لحل هذه المشكلة التي يتحدث فيها فوراً، ومع ذلك لم تحل المشكلة بل ظلت قائمة.

ولا أدري لماذا تصورت عام ١٩٨٨ أن كثيراً من مشاكل الكتاب والمثقفين سوف تحل ، وأهمها صورة المثقف في الذهنية المصرية والعربية، وأن هذا العام سيشهد محاولة لرد الاعتبار للمثقف، ليس باعتباره نبياً أو رسولاً أو صاحب نبوءة، وإنما على الأقل من حيث هو شخص غير اعتيادي، عندما يكتب وعندما يتكلم وعندما يعترض ويسمع له الجميع، ويتوقف المجتمع كى يرى ماذا يريد أن يقوله هذا المثقف. وهذا ما لم يحدث. وما نحن الآن، سنة ١٩٩٨، ربما لم تتغير الصورة ولا أريد أن أقول إنها أصبحت أسوأ مما كانت عليه عام ١٩٨٨. وهذا معناه أننا لم نستطع التعامل جيداً مع جائزة نوبل التي حصل عليها نجيب محفوظ، وأن المجتمع نفسه لم يستطع أن يتعامل معها بشكل جيد أو أن إدارة الثقافة في مصر والوطن العربى لم تستطع أن تستفيد من هذه المناسبة. من المؤكد أن هناك خطأ ما، فى هذه المسألة، فمازلنا فى الموقع نفسه الذى كنا فيه عام ١٩٨٨. وأعترف عن قناعة الصورة.

المجلد السادس عشر
العدد الرابع
ربيع ١٩٩٨

وكـ

جـلـة
قـد
بـسـ

خروج الرواية في العربية

الجزء الثاني

ريادات مهمشة - هل الرواية رجل أبيض - تمثيلات الجسد
إشكالية الهوية المزدوجة - الأنا الراوية والمروية - تحولات المقدس
ترجمة الرواية العربية - آفاق نقدية، التأويل واللفظ

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

جميع الآراء الواردة بالمقالات على مسؤولية كتابها.

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثاني



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول



رئيس مجلس الإدارة : سمير سرحان

رئيس التحرير : جابر عصفور

نائب رئيس التحرير : هدى وصفي

الإخراج الفني : محمود القاضي

مدير التحرير : حسين حمودة

التحرير : حازم شحاتة

فاطمة قنديل

سكرتارية : آمال صلاح

شحات عبدالمجيد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٢٢ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الفاعل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد - ٢٤ دولار للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة "فصول" الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م ع
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر : ثلاثة جنيهات

ISSN 1110-0702

● الإعلانات : ينطق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثاني)

• في هذا العدد

رئيس التحرير

مفتاح

دراسات

- ٩ جابر عصفور - فجر الرواية العربية.. ريادات مهمة
- ٢٤ عبد الله محمد الغدامي - النص الأزرق: هل الرواية رجل أبيض
- ٢٩ محمد البحري - في السيرة الذاتية النسائية
- ٣٥ أحمد درويش - تداخلات النصوص والاسترسال الروائي
- ٤٢ محمد القاضي - الرواية والتاريخ
- ٥٦ رجاء عيد - لقاء الحضارات في الرواية العربية
- ٧٨ منجب الزهراني - تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية
- ١٠٢ علي عباس علوان - الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة
- ١١٢ عبد الإله أحمد - الوعي الفني في الرواية العراقية
- ١٣٠ عبد الحميد عقار - تحولات الرواية المغاربية
- ١٣٧ بن سالم حميش - في إشكالية الهوية للدرجة: الأدب المغاربي بالفرنسية
- ١٤٧ رضوى عاشور - صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨
- ١٥٥ سمير قطامي - هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية
- ١٦٧ رشيد الضعيف - النتاج الروائي في لبنان: تيارات واتجاهات
- ١٧٣ يوسف الشاروني - الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية
- ٢٠٠ حسونة المصباحي - ملامح من أدب السيرة الذاتية في تونس
- ٢٠٥ محمد بريدة - أفراح القبة أو عندما يراقب ميت الأحياء

المجلد
الساحس عشر
العدد الرابع

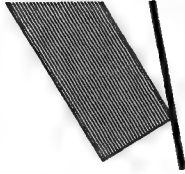
ربيع ١٩٩٨



- ٢١٢ محمد الخبو - الأنا الرواية والمروية: إدار الخراط نموذجاً
٢٢٧ اعتدال عثمان - قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى
٢٣٥ جمال شعيد - التحول من العلمانية إلى الدين فى «شمس الفجر»
٢٤٣ محمد على الكردى - «سفر البنين»: المين بين المحدود واللامحدود
٢٥١ محمود حنفى - فانتازيا الحاكم الأب فى تجليات الغيطانى
٢٥٥ على البطل - تحولات المقدس والمدنس
٢٧٠ مصطفى عبد الغنى - خصوصية التناس: «مجنون الحكم» نموذجاً
٢٧٧ أحمد صبرة - السرد الروائى فى «كوميليا العودة»
٢٩٣ محمد عبد المطلب - تناخلات الرؤية والسرد والمكان فى «منتهى»
٣٢٤ مصطفى ماهر - حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية

● آفاق نقدية

- ٣٣٩ هانس جيورج جادامر - التأويل واللفة والعلوم الإنسانية
٣٤٤ فولفجانج إيزر - عمليات القراءة: مقارنة ظاهراتية
٣٥٩ سميد بنجراد - المؤول والعلامة والتأويل



مفتتح

القص في هذا الزمان

«كان الأدب، في سالف الزمان، يعنى الشعر في المجل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لا يجعل منها أدبا أصيلا، وشكلا عاميا لا يرتفع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائي والشعر الملحمي. ولكن انقلب الوضع في القرن العشرين، ونفوتت الرواية على الشعر، سواء من حيث ما يكتبه الكتاب أو يقرأه القراء، وهيمن القص على التعليم الأدبي منذ الستينيات. ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع، فهو مطلوب في أحوال كثيرة، ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت المركز من المنهاج الدراسي.

ولا يرجع ذلك إلى تنير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذي يهجه اقتناء القصص، ونادرا ما يقرأ القصائد، بل يرجع بالمثل إلى تصاعد ما طالبت به النظرية الأدبية والثقافية من أن يحتل القص المكانة المركزية في مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسي في تعقل الأشياء، سواء في تفكيرنا بحياتنا من حيث هي تقدم متتابع يفضي إلى مكان ما، أو في معرفتنا بما يحدث في العالم. إن التفسير العلمي يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع (أ) و(ب) يحدث (ج). ولكن الحياة ليست كذلك بوجه عام، فهي لا تتبع المنطق العلمي للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة، حيث يعنى الفهم إدراك الكيفية التي يفضي بها شيء إلى آخر، والكيفية التي يمكن أن يحدث بها شيء من الأشياء، وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجى إلى أن تبيح برامج الكمبيوتر في ستغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال بوالد هجورج إلى أن يعطيه سيارة.

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ... إلى أن التفسير التاريخي لا يتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة، فلكي تفهم الثورة الفرنسية، مثلا، عليك فهم السرد الذي يظهر الكيفية التي أضفى بها حدث إلى غيره، فالأبنية السردية منتشرة في كل مكان».

الفقرات السابقة هي الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص في الكتاب الجديد الذي أصدره الناقد الأمريكي جوناثان كوللر المعروف منذ عام مضى بعنوان «نظرية الأدب» عن مطبعة جامعة أكسفورد. وهي فقرات تصنيف وجهة نظر جديده في الزمن الإبداعي الذي نعيشه ونصفه بأنه زمن الرواية، الزمن الذي تحلى فيه الشعر عن عرشه القديم بوصفه أرقى أنواع الأدب، متازلا عن انفرادة التقليدي بقيمة التراب الأدبي إلى غيره من الأنواع المتصارعة في تكافؤ المكانة، بل المتنافسة في شكل جديد من الترتيب الذي استبدل بالشعر الرواية. ويبدو أن هذه الملاحظة العملية - التي تنطلق من رصد الواقع الفعلي وليس التنظير الفكري - أصبحت من المسلمات النقدية في العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذي تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام في مجال النظرية الأدبية، من مثل محاولة جوناثان كوللر في كتابه الأخير، فما حققته الرواية إلى اليوم من سبق في مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالمقاييس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها إلا من يرى الحاضر بعيني الماضي القديم.

ويؤكد ذلك - من المنظور الذي تتحرك به أفكار كوللر- أن دراسة السرد أصبحت فرعاً نشطاً، فعلاً، يحارس تأثيره اللافت في مجال النظرية الأدبية بوجه عام، خصوصاً بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتماداً متزايداً على نظريات البنية السردية، بلغة كوللر الذي لم يتخل عن بنيهته إلى اليوم، أعنى تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا «شعرية السرد» في الرطانة البنيوية. ويزيد الأمر وضوحاً مقارنة عجل على بين محتويات كتاب كوللر الذي صدر منذ عامين (١٩٩٧) وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارنن الأشهر عن «نظرية الأدب» الذي صدر سنة ١٩٤٩، فالكتاب الأقدم الذي لم يخل من تأثير الشكلية الروسية بمعالج السرد القصصى معالجة مقتضبة في فصل من فصول قسمه الرابع في حوالي أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك على نحو لا يكافئ دراسة الشعر التي تنسب على أكثر من فصل من فصول الكتاب. وعلى النقيض من ذلك كتاب كوللر، حيث يحتل الاهتمام بنظرية السرد حيزاً أكبر لا يقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما تحتشد به قائمة المصادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد . Narratology

ولا أذكر أن نظرية السرد (الناروتولوجيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه في كتاب ويليك ووارنن، أما في كتاب كوللر فتكتسب مكانة معرفية خاصة، تتناسب والشيوخ اللافت لاصطلاحها الذي يدل، بدوره، على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقرن بذلك الوفرة الوفيرة من الكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التي أصبح لها تاريخ ينقسم إلى مراحل ثلاث، لو تقلبنا ما نقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٣، المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هي المرحلة البنيوية التي تمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، والأخيرة هي مرحلة ما بعد البنيوية التي لانزال مفتوحة وأعدة بإنجازاتها المتلاحقة. ومهما قيل من أن الجذور الأولى للناروتولوجيا ترجع إلى أرسطو، فإن ازدهارها الفعلي يبدأ من أواخر الخمسينيات، مع ما قلده كلود ليفي شتراوس من تحليل للسرد الأسطوري في كتابه «الأنثروبولوجيا البنيوية» الذي صدر سنة ١٩٥٨، مستهلاً موجة الاهتمام التي جمعت ما بين اتجاهات متعارضة، يقع في دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة ١٩٦١ وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيوي إلى تحليل السرد سنة ١٩٦٦. وقد تولدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناروتولوجيا دوائر متلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصاً في المرحلة مابعد البنيوية التي جعلت من الاصطلاح نفسه

(النارائولوجيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال جيرار جينيت وجيرالد برتس وميك بال وفرانز ستانزل وسوزان لانسر والاس مارتن وغيرهم.

وقد ترجمت حياة جناسم محمد كتاب والاس مارتن «نظريات السرد الحديثة» الذي ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٦ في الولايات المتحدة. وصدرت الترجمة في العام الماضي ضمن المشروع القومي للترجمة الذي يشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة. وأهم ما في مدخل الكتاب تأكيدنا أننا نعيش وضعاً معرفياً مغايراً في صيغته التأصيلية، وهو وضع يتمثل في أن الاهتمام بنظريات السرد، ذلك الاهتمام الذي أصبح واضحاً لكل الوضوح في النقد الأدبي المعاصر، أصبح جانباً من جوانب حركة واسعة، يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة «تغير النموذج المعرفي» أو الصيغة المنهجية الحاكمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية. ويقصد والاس مارتن بذلك إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجاً يحتذى في المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر، لكن ثبت في العقدين الأخيرين أن هذا النموذج لم يعد ملائماً لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التي سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدى. وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلاً انطباعياً لإحصائيات موثوق بها وإنما منهج لفهم الماضي الذي يتطوّر على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكى لا تقل أهمية عن القياس الكمي في شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعي. وأثبتت نظرية الفعل في الفلسفة، من حيث هي مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف، أنها مناسبة لمجالات معرفية ناشئة من مثل تحليل الخطاب والذكاء الاجتماعي. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا في الهامش بوصفهما «خيالاً» يناقش الواقع، واحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضروريتين لفهم الحياة.

ولسنا في حاجة إلى الذهاب إلى معاهد العلم لكي نفهم أهمية السرد في حياتنا فيما يمضى والاس مارتن، فأخبار العالم تأتينا في شكل «قصص» تروى من وجهة نظر أو أخرى. وتفتح دراما الكوكب الأرضي كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة، في قصة لا يعاد تكاملها إلا عندما نفهم من منظور شخص أمريكي (أو روسي أو إنجليزي) ديموقراطي (أو جمهوري أو ملكي أو ماركسي) برونستانت (أو كاثوليكي أو يهودي أو مسلم) ووراء هذا الاختلاف يوجد التاريخ وأمل في المستقبل، كما يوجد لكل واحد منا تاريخ شخصي، سرديات حياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب في أن السرد، حين يدرس بوصفه أدباً، يقود أرض معركة عندما يتحقق في صحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفي الجليل إلى ما قاله جوناثان كولر، وافتتحت به هذا المفتتح، من أن القصص هو سبيلنا الذي نعقل به الأشياء في الحياة التي لاتتبع المنطق العلمي بقدر ما تتبع منطق القص، وأن التفسير التاريخي لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التاريخ المعاصرون، أي المنطق السردى الذي يهتم بإدراك الكيفية التي يفضى بها شيء إلى شيء آخر، والكيفية التي يمكن أن يحدث بها شيء من الأشياء. ويزداد الأمر إلانة بأن نضيف إلى ذلك ما أوضحه كولر في الفصل الثاني من كتابه، عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخي اتخذت نموذجاً لها ما هو متضمن في فهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كذلك التفسيرات المنتجة في العلم، لأنهم لا يستطيعون التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(ح) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمراً من

الأمور يفضى إلى غيره، أى كيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخى على هذا النحو هو منطق القصص، أى الطريقة التى تظهر بها القصة كيفية حدوث شئ من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلاكي للحدث وتتابه ونتيجته بطريقة تزدى معنى من معانى الوجود.

رئيس التحرير



فجر الرواية العربية

ريادات مُهمّشة

جابر عصفور

لفعل الكتابة الطليعية إبداعاً وفكراً، أو ازدهارها في قطر عربي دون غيره، أو ارتحال هذه الكتابة خارج الأفق العربي كلها.

وحالة هجرة فارس الشدياق دالة في هذا السياق، إذ تبدأ أحداثها من لبنان في بلدته المارونية التي اضطرها فيها أخوه بسبب معتقداته التي أفضت إلى تحوله عن مذهب الأسرة الماروني إلى المذهب الإنجيلي، فأمر البطرك بسجن الأخ وتمزيقه التعذيب الذي أفضى إلى موته في السجن، فاضطر فارس الشدياق إلى الفرار بحرته بمساعدة الإرسالية الأمريكية، وبدأ هجرته التي انتقلت به من المسيحية إلى الإسلام، وطوّحت به ما بين مصر ومالطة ولندن وباريس وتونس واستانبول التي حطّ فيها عصا الترحال وأنشأ جريدة «الجوائب» الشهيرة سنة ١٨٦١. ولا تختلف حالة الشدياق رغم مأساويتها عن غيرها من الحالات التي تخلو من للمساوية، فالدلالة العامة واحدة والدوافع مشتركة بين هجرة إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦) من بيروت إلى مصر سنة

أحسب أن معنى المساواة الصاعد بين الرجل والمرأة، سواء في علاقات الكتابة أو علاقات المجتمع المدني الواعد في عصر النهضة، كان الوجه الآخر من علاقات المساواة نفسها التي حاولت الطليعة الصاعدة من فئات الطبقة الوسطى إشاعتها بين المسلمين وغير المسلمين من أبناء الطوائف المختلفة، تأكيداً لحضور وعيها المدني الذي يتقبل تعدد الأديان واختلاف المعتقدات، ولا يميز في الدين الواحد بين طائفة وغيرها. وكان ذلك على وجه الخصوص في الأفق العربي التي سبقت غيرها في تعرف معنى المجتمع المدني الذي يبنى على المساواة التي تخلو من التعصب العرقي والطائفي والاعتقادي، ذلك التعصب الذي أدّى إلى إفساد حركة الهجرة من الشام إلى مصر، كما أدّى إلى امتداد المهاجر العربية لتشمل أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية. ولم تميز حركة الهجرة هذه بين الرجل والمرأة في دوافعها ونتائجها، سواء في اقترانها بحراك سكاني (ديموجرافي)

نفسه. ورغم أن الفارق الزمني بين كتابته (الساق على الساق) وكتابة (قلب الرجل) يصل إلى ما يقرب من نصف قرن، فإن بداية (قلب الرجل) تبدأ من الوطن نفسه، لبنان، ومن القمع الاعتقادي ذاته، محددة نقطة البداية بحدوث الفتنة الطائفية التي انشعلت في جبل لبنان سنة ١٨٦٥، ومن «المذابح الهائلة وسفك الدماء الذكية التي اضطرت معظم المسيحيين إلى الفرار من السيف والتشتت في آفاق البلاد». ولذلك ينتقل أبطال رواية (قلب الرجل) ما بين لبنان ومصر وأوروبا، فرارا من مذابح الاضطهاد التي دفعت إلى الهجرة. وتنتهي الأحداث في مصر التي استقر فيها الكثيرون من المهاجرين، ومنهم أسرة ليبة هاشم نفسها.

وما بين (الساق على الساق) (١٨٥٥) و(قلب الرجل) (١٩٠٤) تقع روايات تأسيسية، دالة في جمارة تعرضها للقمع الاعتقادي، ولافتة في مراوغتها برائن القمع بواسطة حيل الرمز والتحميل التي اكتشفتها الرواية العربية، منذ بدايتها التي حددتها رواية فرنسيس فتح الله المراس (غاية الحق) التي نشرها سنة ١٨٦٥، مؤكدا الوعي المدني للمواطنة التي تجاوز الدوائر المغلقة للتحييزات الاعتقادية والعرقية والجنسية. وكانت تجليات الرواية العربية في مقاومتها ألوان القمع الاعتقادي مرتبطة بالأقليات المسيحية التي عانت من تمييزاتها الطائفية الداخلية من ناحية، ومن تحييزات التعصب الديني للثقافة التقليدية السائدة بين الأغلبية من ناحية ثانية.

ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون الأكثر حماسة في تبني قيم الوعي المدني، ومن ثم التعبير عنها وتجسيدها في روايات استهلت جذرية التأسيس الإبداعي لفن الرواية وأكدت حضوره، هم أبناء الأقليات الطائفية والعرقية التي عانت القمع بمعنى أو غير، سواء الذين لم يفارقوا أقطارهم الأصلية أو الذين اضطروا إلى مغادرتها والهجرة منها، بحثا عن هامش أوسع من التسامح الاجتماعي والعريّة الفكرية والإبداعية. أقصد إلى هؤلاء الذين ألحوا على مبادئ المجتمع المدني التي تستبدل التسامح بالتعصب، والمساواة بالتمييز الاعتقادي، والعقد الاجتماعي بالكهنوت البطركي، وتحقق لهم من الحرية الفكرية والإبداعية ما

١٨٩٤، ومن ثم تأسيسه مجلة الضياء في القاهرة سنة ١٨٩٨، وهجرة شبلى الشميل قبله بسنوات عديدة (١٨٥٣-١٩١٧) من بيروت إلى القاهرة سنة ١٨٧٣، فالسياق الذي يربط بينهما هو نفسه السياق الذي يشمل هجرة نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) ابن أخت إبراهيم اليازجي من بيروت إلى الإسكندرية، وهجرة أدب إسحق (١٨٥٦-١٨٨٥) من دمشق إلى القاهرة، أو هجرة سليم نقاش (...-١٨٨٤) من بيروت إلى الإسكندرية، شأنه في ذلك شأن فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) الذي هاجر من طرابلس إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٧. وينطبق الأمر نفسه على هجرة مكي زيادة، أو ماري إلياس زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) التي هاجرت من لبنان إلى القاهرة، كما فعلت قبلها زينب فوزان (١٨٦٠-١٩١٤) ابنة جبل عامل، ولبسبة هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) التي نزحت مع أسرتها قبل مطلع القرن العشرين إلى القاهرة، وأكملت فيها تعليمها، ومارست الكتابة في صفحتها، بل أنشأت فيها مجلة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦ بعد سنتين من إصدار روايتها الأولى (قلب الرجل) سنة ١٩٠٤. وما ذكرته من أمثلة دال على الكثير الذي لم أذكره، إذ لا يمكن لأحد أن يتحدث عن التاريخ الثقافي لمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر دون أن يضع في اعتباره الدور بالغ الأهمية الذي قامت به الأقليات الدينية التي هاجرت من الشام إلى مصر، بحثا عن مناخ اجتماعي ديني أكثر تسامحا ومجالا اقتصاديا أوسع فرصا.

ولا أحسب أن رواية (قلب الرجل) التي كتبها ليبة هاشم المارونية الأصل تختلف جذريا في بعض دوافعها الإبداعية عن الدوافع التي انطوت عليها مقامات (الساق على الساق) السردية في هذا السياق، ذلك رغم الاحتراس الذي لابد من تأكيده في مثل هذا النوع من المقارنة، فالقاريق (فارسي الشدياق) الذي يتعرف أحواله في متغيرات زمنه يبدأ من الاضطهاد الطائفي الذي كان سبب موت أخيه، ومن القمع الاعتقادي الذي يحتج عليه بواسطة تناه السرد في المحاكاة الساخرة لقلب المقامات التي سرعان ما تحولت إلى «رواية» عند الذين جاءوا بعد القاريق وعانوا من القمع

بالقاهرة فى نهاية سنة ١٩٦٣. وكانت هاتان المحاولتان البداية التى انطلقت منها كل من أحمد إبراهيم الهوارى فى عمله التوثيقى المتميز عن (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر) المنشور بالقاهرة سنة ١٩٧٨، وإبراهيم السعافين فى كتابه عن (تطور الرواية العربية فى بلاد الشام: ١٨٧٠-١٩٦٧) المنشور فى بغداد سنة ١٩٨٠. ولا يعد عن السياق الذى كتبت فيه الأعمال السابقة الجهد الذى قام به روجر آلان فى دراسته عن (الرواية العربية: مدخل تاريخى ونقدى) التى صدرت طبعته الأولى بالإنجليزية سنة ١٩٨٢، قبل ست سنوات من حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وقس على روجر آلان ما قام به صبرى حافظ من جهد فى دراسته عن (تكوّن الخطاب السردى العربى)، وهو أطروحة التى صدرت بالإنجليزية فى لندن سنة ١٩٩٣. وأضف إلى ما سبق ما قام به حمدى السكوت من محاولة جسورة فى عمله التجريبى: (الرواية العربية الحديثة: بيلوجرافيا ومدخل نقدي) الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة ببناسية ملقى القاهرة للإبداع الروائى سنة ١٩٩٨. وتؤكد النتيجة المتكررة فى كل محاولة لمراجعة الأعمال السابقة أن ولادة الرواية العربية كانت شامية، علامتها الأولى (غاية الحق) للمراش سنة ١٨٦٥، فى موازاة رواية (الهيام فى جنات الشام) لسليم البستاني سنة ١٨٧٠. وقد جاءت هذه العلامة بعد محاولة رفاعة الطهطاوى المصرى لطبع الكتاب النثرية فى سرديات رحلته (تخليص الإبريز فى تخليص باريز) سنة ١٨٣٤، وهى المحاولة التى مضى بها غير هيّاب أحمد فارس الشدياق الذى لم يتردد فى كسر رقبة بلاغة النثر التقليدى المفيد بزخارفه الجامدة، وذلك لكى يسمح هذا النثر بتدفق الكتابة السردية المنطلقة التى تجلّت فى تجرمة (الساق على الساق) التى صدرت سنة ١٨٥٥. وهى الكتابة التى يمكن أن نعدّها علامة أساسية من علامات الابتداء السردى الذى سرعان ما أصبح رواية.

وبالطبع، يختلف الوضع الروائى فى مصر بالقياس إلى الشام، أو لبنان على وجه التحديد، فالمؤسسون الأوائل للكتابة السردية من الأغلبية المسلمة التى يبرز منها رفاعة الطهطاوى الذى راد الكتابة السردية العربية كلها، حين فرغ من

يعوضهم عن القمع الذى عانوا منه نتيجة سطوة الأغلبية التى ظلت متأثرة بالأبنية الجامدة المهيمنة على علاقات الثقافة. ودليل ذلك أن أغلب أسماء المؤسسين الأوائل لفن الرواية فى القرن التاسع عشر هم من أبناء الطوائف المسيحية، الطوائف التى انتسب إليها أحمد فارس الشدياق قبل تحوله عن المسيحية، كما انتسب إليها كل من فرنسيس فتح الله المراكش وسليم البستاني وأخته أليس البستاني وجرجى زيدان وفرح أنطون وليبية هاشم وغيرهم.

ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كانت «الرواية» قد ولدت فى بلاد الشام، نتيجة جهود أبناء الطوائف المسيحية التى وجدت طبيعتها الإبداعية فى فن الرواية ما يدعم قيم المجتمع المدنى التى وجدوا فيها خلاصهم، كما وجدوا فيها - من حيث هى جنس أدبى له خصائصه المائزة - وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقموع. وفى الوقت نفسه، أداة إبداعية لنقد - أو نقض - ما يحول بينهم والإسهام فى تحقيق عالم المساواة والحرية والتقدم الذى حلموا به، والذى أعادوا قراءة الموروث العربى - على نحو ما فعل جرجى زيدان إبداعياً، وفرح أنطون فكرياً - ليؤكدوا بتقاليد العقلانية قيم المجتمع المدنى التى تمسكوا بها وأحروا عليها أكثر من غيرهم.

ومن الواضح أن معرفة أبناء هذه الطوائف باللغات الأجنبية بحكم تعليمهم الطائفى وصلاتهم الباكورة والمستمرة بالثقافات الأجنبية، واشتغال الكثيرين منهم بأعمال الترجمة أو غيرها من الأعمال التى تتطلب تعاملًا مباشرًا مع الجاليات الأجنبية، كل ذلك وغيره جعل إسهام أبناء هذه الطوائف متميزاً فى مجالات الفن القصصى الوليد، سواء بالترجمة المباشرة أو التعريب أو التأليف الخالص.

ويمكن إثبات ذلك بالعودة إلى فهرس الرواية العربية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من محاولة محمد يوسف نجم الرائدة فى كتابه (القصة فى الأدب العربى الحديث): (١٨٧٠-١٩١٤) التى صدرت طبعته الأولى فى القاهرة سنة ١٩٥٠، مروراً بمحاولة عبدالحسن بدر عن (تطور الرواية العربية فى مصر ١٨٧٠-١٩٣٨) التى ظهرت طبعته الأولى

(تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، قبل ثلاثة وثلاثين عاما من ترجمته (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) ونشرها في بيروت سنة ١٨٦٧، وقبل تسع وأربعين سنة من إصدار على مبارك روايته (علم الدين) سنة ١٨٨٣، وثلاث وخمسين سنة من نشر عائشة التيسورية روايتها (نتائج الأحوال في الأفعال والأفعال) سنة ١٨٨٧، وأربع وستين سنة من بداية نشر محمد الموليحي سردياته المقامية التي أطلق عليها عنوان حديث عيسى بن هشام ونشرها في جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من سنة ١٨٩٨.

ولم تكن الأغلبية المسلحة في مصر شديدة المقاومة أو حادة الرفض في تقبل قيم المجتمع المدني، على الأقل بحكم الأسبقية الزمنية في تجذير قواعده. وفي الوقت نفسه، لم يكن هناك ما يتسبب في معاناة الأقلية القبطية من تعصب الأغلبية أو من النزعة الطائفية التي أدت إلى أكثر من حرب أهلية في لبنان. ولذلك، لم نجد الطليعة الإبداعية لهذه الأقلية ما يعزل بينها والتعبير الحر عن نفسها في المناخ التسامح نسبيا في مصر، وهو المناخ الذي جذب إليه الفارين والمهاجرين بسبب صعوبة الوضع في الشام اقتصاديا وأقصاديا، وذلك على النحو الذي سمح للأخوين تقيلا على سبيل المثال - سليم (١٨٤٩-١٨٩٢) وبشارة (١٨٥٢-١٩٠١) - بتأسيس جريدة «الأهرام» التي صدر عددها الأول في الخامس من آب (أغسطس) ١٨٧٦، وسمح للدكتور شبلي الشميل (١٨٥٣-١٩١٧) بأن يصدر كتابه عن (فلسفة النشوء والارتقاء) في مدينة طنطا، إحدى مدن الوجه البحري في مصر، سنة ١٨٨٤، وسمح لجرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) أن يؤسس مجلة «الهلال» في القاهرة بعد أن أصدر روايته التاريخية الأولى سنة ١٨٩١. وآخرها، سمح لإسماعيل أدهم (١٩١١-١٩٤٠) أن يكتب في آب (أغسطس) سنة ١٩٣٧ مقالة المطول الذي نشره في مجلة «الإمام» وزعه في كتيب تحت عنوان: «لماذا أنا ملحد؟».

ولا يعني ذلك أن المناخ الثقافي في مصر كان وديا على طول الخط، أو أن تيار التسامح استمر بالقوة نفسها، فالأمثلة الدالة على العكس موجودة، وإنما يعني أن المناخ الثقافي الذي ارتبط بعمليات التحول التي سبقت في مصر،

والتي أسهمت في تأكيد خطي المجتمع المدني الوليد، أتاح للأقليات المضطهدة في الشام موقفا أكثر تسامحا، كما أتاح للأقلية المسيحية الوطنية حرية أكثر في التعبير، وسيافا أكثر تشجعا على الكتابة والإبداع، ومن ثم الدخول في معارك لتأكيد قيم المجتمع المدني. وربما كانت أكثر هذه المعارك أصدا وتأثيرا للمسرعة التي دارت بين فرح أنطون (١٨٦١-١٩٢٢) من ناحية والشيخ محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مفتي الديار المصرية وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا (١٨٦٥-١٩٣٥) محرر «النار» من ناحية ثانية. وكان موضوعه الأصلي العلاقة بين الدين والعلم. وهي الحركة التي اشتملت بعد ما كتبه فرح أنطون في مجلة «الجامعة» عن ابن رشد وفلسفته. واستمرت الحركة لشهور، أصدر بعدها فرح أنطون كتابه (ابن رشد وفلسفته) في الإسكندرية في مطلع كانون ثان (يناير) سنة ١٩٠٣ قبل ستة أشهر فحسب من صدور روايته الأولى (الدين والعلم والمال).

وأحسب أن ذلك الوضع هو المسؤول عن الدرجة العالية من الجذرية في كتابات الريادة المسيحية، سواء من حيث التعرض لاختراق حواجز المحرمات الاجتماعية والاعتقادية والتاريخية، ومن ثم وضع المقولات الاجتماعية موضع المسألة، وتعمية القداسة الكهنوتية عن رجال الدين المسيحي أولا، ومسألة التاريخ الإسلامي تأكيدا لقيم التمدن المقترنة بقيم التسامح والعقلانية واحترام المغايرة. وأضاف إلى ذلك التعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة في إطار تراتب البناء الاجتماعي البطريركي، أو ضمن إطار العلاقة بين الطوائف. وأخيرا، إنزال الحكام من عليائهم بوسائل التمثيلات الكتابية التي تناوش المسكوت عنه لتنتهك، جنباً إلى جنب الدعوة إلى نبذ التعصبات الدينية في بعض الأحيان.

هكذا، تجلت النزعة المدنية الجذرية في الكتابات الحماسية للطليعة من أبناء الأقليات الداعية إلى العلمنة الكاملة للمجتمع المدني، على نحو ما ظهر بوجه خاص في كتابات مثقفين راديكاليين من طراز شبلي الشميل وفرح أنطون وغيرهما من الذين كانت كتاباتهم دفاعا عن عقلانية المجتمع المدني ونقضا لعقلية الآثاع والتسلط. وبقدر ما وصلت هذه النزعة بين الكتابة الفكرية والكتابة الإبداعية، في

ميخائيل صوايا (١٨٧٦-١٩١٦) التي نشرت روايتها (حساء مالنوك) سنة ١٩٠٩ .

وما يقال عن الانفتاح الاجتماعي النسبي في دوائر الأقليات المسيحية يقال بالقدر نفسه عن الانفتاح الثقافي الذي لم يسمح فحسب لأمثال آليس البستاني وليبية هاشم بكتابة الرواية، بل سمح لهن بإصدار المجلات التي استهلكت حضور الصحافة النسائية المهتمة بالمرأة من ناحية، والمتعاطفة مع قنن القصص التي أصبحت محلاً لاهتمام المرأة وإنشباعاً لميولها القرائية من ناحية ثانية. ويبدو، مرة أخرى، أن مناخ التسامح الاجتماعي والديني النسبي في مصر هو المسؤول عن ازدهار الصحافة النسائية فيها بالقياس إلى غيرها، وبخاصة في مدينة الإسكندرية التي كانت المحطة الأولى للمهاجرين الشوام الذين استقروا فيها، وعملوا بها، وانطلقت منها كتاباتهم وصحافتهم. ولنتذكر - في هذا السياق - أن جريدة «الأهرام» بدأت في الإسكندرية، في سياق فرض ازدهار الصحافة النسائية في المدينة التي صدرت منها المجلة النسائية الأولى سنة ١٨٩٢، في العام نفسه الذي صدرت فيه جريدة «الهلال» بالقاهرة، وقبل صدور «جامعة» فرح أنطون نفسها بسبع سنوات.

وفيد في هذا الصدد ما قاله جوزيف زيدان في كتابه عن (الروايات العربية: سنوات التكوين وما بعدها) (الصادر بالإنجليزية عن جامعة نيويورك سنة ١٩٩٥) من أن الكشافة البشرية لسكان مصر، وما تعنيه من ارتفاع نسبة القراءة المختلطين بالقياس إلى قراء الشام، كان بمثابة عامل مضاف إلى عامل التسامح في انتشار الكتابة القصصية التي رادتها المرأة غير المسلحة وغير المصرية حتى في الصحافة التي استوعبها سياق التسامح الثقافي. ولو تفحصنا قوائم الصحافة النسائية العربية التي أعدها جوزيف زيدان في ملاحق كتابه، وجدنا أن أغلب المجلات المذكورة في هذه القوائم من مصر لنساء يتسبن إلى أقليات غير مسلمة أولاً، ومهاجرات من الشام ثانياً، وذلك ابتداء من مجلة «الفتاة» التي أصدرتها هند نوزل سنة ١٨٩٢، ومجلة «مرأة الحساء» التي أنشأها مريم مظهر سنة ١٨٩٦، و«آيس الجليس» التي أنشأها أليكسترا أفريزو سنة ١٨٩٨، و«العائلة» التي أنشأها استير مويال في

التفاعل الدال بين كتابة المقالات وكتابة القصة، وجدت هذه النزعة في فن الرواية، تحديداً، النوع الأدبي الأقدر على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثقافي والاجتماعي العام، والنوع الأجسر في مواجهة القمع وتعمية مشاكل التعصب وتقليل برائن التخلف والجهل. ولذلك، كانت العاصفة الفكرية التي أثارها رواية فرنييس المرائش مع كتاباته، في حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، البداية التي انطلقت من سياقاتها المتسردة العاصفة اللاحقة التي أثارها فرح أنطون، في إسكندرية السنوات الأولى من هذا القرن، عندما تتابعت كتاباته الجسورة المدافعة عن حرية العقل المدني في مجلته «الجامعة» التي نشرت رواياته المتعاطفة، ابتداء من روايته الأولى (الدين والعلم والمال) التي كانت نتيجة مباشرة لهذه العاصفة.

ومن المنظور نفسه، لا يمكن الفصل بين الدور الإبداعي الذي أدته الرواية لتجسيد النزعة الجذرية لطليعة الأقليات والدور الموازي الذي أدته - الرواية - تأكيداً لأفكار كاتبها يتناسب عدد دال منهن إلى غير ديانة الأغلبية المسلحة، وإلى علاقات مثاقفة مغايرة في نتائج انفتاحها الاجتماعي، ابتداء من آليس بطرس البستاني بنت المعلم بطرس البستاني منسج مجلة «الجان» البيروتية التي سمت إلى جذب قرائها منذ البداية بنشر الروايات والقصص، وشقيقة سليم البستاني الذي نشر روايته (الهيام في جنان الشام) في مجلة أبيه مستهلاً بها أعماله القصصية. وقد نشرت آليس البستاني روايتها الأولى والأخيرة في السنة نفسها التي ابتدأ فيها جرجي زيدان منشئ مجلة «الهلال» مشروعه الروائي الكبير الذي تواصل إصداره لثلاثة وعشرين عاماً، سعى فيها إلى صياغة تاريخ «التمدن» الإسلامي صياغة روائية من منظور يؤكد معاني التسامح الملازمة لتفاعل الأجناس والأعراق وحوار الثقافات في ذلك التاريخ. وكانت البداية رواية (المملوك الشارد) التي صدرت سنة ١٨٩١، السنة نفسها التي اقتحمت فيها للمرأة كتابة الرواية، تحت التأثير المتصاعد لتدافع المد القصصي وتزديد انجذاب القراء والقارئات إلى الفن الذي سرعان ما فرض كتاباته ابتداء من آليس البستاني، مروراً بليبية هاشم المارونية، وليس انتهاء بليبية

سواء من حيث متواليات تنقل البطل عبر محطات الزمن الكرونولوجي أو تحوله عبر متواليات الزمن الشعوري، أو تنقله عبر أقاليم المكان في مدى الرحلة التي تنتقل ما بين الشام ومصر ومالطة وتونس وإنجلترا وفرنسا... إلخ.

والثاني - فرح أنطون - ينتسب إلى وعي أكثر تمثيلاً لتقنيات فن الرواية، وأكثر إدراكاً لأهمية هذا الفن وتأثيره في علاقات الحياة الثقافية والاجتماعية والاعتقادية. ولذلك يؤكد في مقدمة روايته «الدين والعلم والمال» أن من وظائف فن الرواية «الإفادة ونشر المبادئ والأفكار». ويتأق في ذلك بأعمال المؤلفين الأوربيين الذي عرفهم، وقرأ لهم، من أمثال تولستوي وزولا وكيننج وغيرهم من الذين لم يروا في وضع الروايات أو تأليفها حيلةً وضعةً كما يقول، بل اعتبر كل واحد منهم الرواية «منبراً ينشر منه آراءه وأفكاره بطريقة تلبسها إلى أذهان القراء بسهولة». ونحن في الشرق - فيما يقول فرح أنطون - محرومون من هذه الطريقة التي لا بد من استغلالها لمناوشة الأصل الذي تتفرع منه كل قضايا «المسألة الاجتماعية» وهو التصعب.

- ٢ -

وتتجلى جسارة الخطاب السردى من كتاب (الساق على الساق) في سخريته التي تتمثل على مستويين غير منفصلين، يفضي كل منهما إلى الآخر، في دائرة السخرية التي كانت ولا تزال الأداة اللغوية الحاسمة التي تناوش بها بلاغة المقصوعين محرمات المجتمع المحافظ الذي يمتص بثقافته التقليدية الجامدة وأفغته المثقلة بخرافها الاباعية. وتبدأ لوامع هذه السخرية من دلالات العنوان نفسه: «الساق على الساق» فيما هو الفارياف. ودلالة وضع «الساق على الساق» قرينة جليلة مغايرة، ليست مسترخية أو مدعنة أو تابعة، تنبع عن اعتقاد صاحبها بنفسه، واستعداده الذي سرعان ما يظهر لوضع كل شيء موضع المسألة، مناوشاً بسخرية كل ما مر به، وكل ما عناه حياتياً وفكرياً، حتى يصل إلى ما أصبح عليه، وما غدا معه قادراً على نقض ما لا يقهر غيره على نقضه. والدلالة الثانية في العنوان تصل بين الخارج والداخل أو الذاتي والموضوعي، فتدور وضع الساق

السنة نفسها، مروراً بمجلة «السيدات والبنات» التي أنشأتها روز أنطون حداد سنة ١٩٠٣، وهي شقيقة فرح أنطون وزوج نقولا حداد، وانتهاءً بلبية هاشم التي دخلت مجال الكتابة القصصية من قبل مفتتح القرن العشرين بأعوام قليلة، وبرزت بواسطة مجلة «الضياء» التي كان يصدرها أستاذنا إبراهيم اليازجي. وكان ذلك قبل أن تصدر مجلتها الخاصة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦، وتشر فيها سلسلة «روايات فتاة الشرق» التي كانت هي من أبرز كتاباتها إلى جانب كتاب وكتابات من أمثال نندة ألوف وتوفيق زريق وحليم دموس ونقولا فياض وغيرهم. ويذكر جوزيف زيادة في كتابه أن لببية هاشم كتبت في «أنيس الجليس» سنة ١٨٩٨، داعية إلى تقبل حضور المرأة في المجال الثقافي بوجه عام والأدبي بوجه خاص، مستندة في ذلك إلى ما أخذت تحققه المرأة في هذا المجال من أول العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

والواقع أن جسارة الخطاب الروائي لأبناء الأقليات هي أبرز جوانبه التي يشد الانتباه منها، أولاً، الجراءة في إطلاق المسكوت عنه من قضايا التصعب الديني والجمود الاعتقادي وسلطة المؤسسة الدينية التي تمادى التطور وتقام التحديث وتتأبى على الانفتاح. وفي هذا المجال على وجه التخصيص تبرز سرديات أحمد فارس الشدياق الباكورة في كتابه (الساق على الساق) فيما هو الفارياف) الذي طبعه على نفقته وأفتل كحلا الممشقى في باريس سنة ١٨٥٥، وروايات فرح أنطون المتلاحقة التي تنف في الصدرة منها روايته الأولى (الدين والعلم والمال) بالقياس إلى (أورشليم الجديدة) والوحش الوحش) أو (سباحة في أوز لبنان).

والأول - الشدياق - ينتسب إلى البداية التي تختلط فيها المقامة بما يشبه القصة القصيرة، لكن في تتابع زمني يقارب ما بين المقامات السردية المتتابعة والمخططات الزمنية المتعاقبة لرواية السيرة الذاتية. وليست سرديات (الساق على الساق) باكورة القصة القصيرة من هذا المنظر، وإنما باكورة التتابع السردى الذي يدور حول حياة راوٍ واحد، هو المؤلف المعلن، وفي تعاقب زمني متصل، يبدأ من ولادة البطل المؤلف إلى نقطة حاسمة في حياته. وما بين نقطة البداية ونقطة النهاية تتتابع المخططات السردية فيما يشبه تتابع الرحلة،

(الضوطار) الفاريق، فإنه يهدده بشيخ السوق (أى بابا روما) فينكر الفاريق سلطته، ويفر هاربا إلى رئيس البروتستانت (الخرجي) الذى يحصيه من المطران، وينقذه من أبدي مطاردية يرأسه إلى جزيرة الملوط (مالطة) استقمانا له. ولا يتوقف الأمر فى هذا الجانب من التسمية الرمزية على الشخصيات الدينية، وإنما يجمع بينها وغيرها من الشخصيات التى تألها هجاء الشدياق أو نأوشتها سخرته، فهناك «قيعار قيعر» وهو أحد التفيهقين الذين قابلهم الشدياق فى الإسكندرية، «والخواجبا نصبر» وهو «الشاعر المفلق من النصارى» الذى وقف إلى جانب الشدياق فى مصر، «وذاحول بن غافول» الذى كان رئيس مطبعة الإرسالية، «وبير بيرع» هو الأمير حيدر الشهابى فيما قال دارسو الشدياق، متابعين فى ذلك مارون عبود. وكل هذه التسميات الرمزية - وغيرها من أمثالها - كتابات دالة على أصحابها، من حيث تجسيد كل منها للصفة التى يتميز بها الشخص المهجو فى دائرة التمثيل الكنائى (الليجورى) الذى يشير بالصفة إلى موصوفها على سبيل التضمن أو الزمزم.

ويسهل جدا على من يقرأ «الساق على الساق» ملاحظة ارتفاع درجة السخرية عندما يتعلق الأمر برجال الدين الموارنة. وفى هذا الجانب، تحديدا، يبدو أن الشدياق لم ينس التحذير الذى مرس على أخيه أسعد، الأمر الذى يدفعه إلى أن يروى قصة هذا الأخ الذى سجن فى قنوين، وعُذِّب حتى الموت، مقارنا بين شناعة بطرك الموارنة وسماحة بقية الطوائف الشرقية والغربية من كل دين. وبخاطب المؤمنين من رجال الدين الذين عذبوا أخاه إلى أن مات بقوله:

أودعتموه السجن فى داركم الزورية بقنوين نحو ست سنين. وبعد أن أدقتموه جميع ضروب الذل والهوان والبؤس والفضن - فى صومعة صغيرة لزمتها فلم يكن يخرج منها إلى موضع يصبر فيه الثور أو يستنشق الهواء اللذين يمن بهما الخالق على الأبرار والفجار من عباده - قضى نحبه. وما كان سجنكم له إلا لخالفته فى أشياء لا تقتضى عذابا ولا عتابا. وما كان لكم

على كشف حقيقة الفاريق. أما «الفاريق» فتركيب مزجى، يختصر كلمتى «فارسي» و«الشدياق» معا، ويضم الأحرف الثلاثة الأولى من الكلمة الأولى (فار) على الأحرف الثلاثة الأخيرة من الكلمة الثانية (باق) ليجمع منهما اسم العلم الذى يضع «الساق على الساق» ليتحدث عن هويته، أقصد الهوية التى يومية إليها العنوان بالاسم الموصول «ماء المتصل بالضمير المنفصل» (هوه) فى إشارة إلى ما يمايز به «الفاريق» أو يتصرف به، وذلك من حيث هو محصلة لما مر به من تجارب ومحن وأحداث، وما قام به هو من مضامرات. ومن هذا المنظور فكتابة «الساق على الساق» كتابية اكتشاف هوية «الفاريق» الذى تنقل بين البلدان والثقافات والديانات، بما فرض عليه أن يطرح سؤال هويته على صورته التى هى لياه فى مرآة استرجاعه كل ما مر به، والتى هى أداته فى السخرية من كل ما عانى منه.

والبداية والنهاية فى هذه المعاناة هى الممارسات الجامدة والتقاليد المتحجرة وأشكال التعصب غير الإنسانى التى انتهى إليها تعصب رجال الدين المسيحي الذى بدأ منه «الفاريق» وهجره إلى غيره، أولا بسبب ظلم القائمين عليه، بحثا عن التسامح، واحترام المخالفة، وتشجيع الاجتهاد، والاحتكام إلى العقل فى كل الأمور والأحوال. ولذلك تمثلت أقسام الكتاب، خصوصا فى أجزائه الأولى، بالسخرية العنيفة من ظلم رؤساء الموارنة، والرهبان، ونفاق القساوسة وسوء أخلاقهم. وتتوزع الحكايات الساخرة التى تناوش رؤساء الدين الكاثوليك، وتشن الهجوم على صفاتهم صراحة، وعلى كبارهم مواربة، موضحة الفارق بين صفات الكاثوليك وكبارهم من ناحية والبروتستانت من ناحية مقابلة. والمقارنة مقصود بها نوع من التبرير الشهورى المضمر للانصراف عن العقيدة الأولى إلى الثانية، سواء فى حالة الشدياق أو حالة أخيه الذى سبقه، وعانى الاضطهاد حتى الموت.

ولا يخلو الأمر فى هذا الجانب من ترويات، أو رموز، خصوصا حين يتصلق الأمر بالكبار الذين لا يهجون صراحة، فالمطران الكاثوليكى، مثلا، أو مطران المطارنة المارونيين هو «الضوطار» الذى يدخل السوق بلا رأسمال فيحتال للربح. والبروتستانت هم «الخرجيون». وعندما يهدد المطران الأكبر

إليها. ولكن لو كان لكم بصيرة ورشد لملتمت أن الاضطهاد والإجبار على شيء لا يزيد المضطهد وشيئته إلا كلفاً بما اضطهد عليه. ولا سيما إذا علم من نفسه أنه على الحق، وأن خصمه القاهر له على ضلال.

وقد آثرت نقل هذا النص على طوله لأنه يوضح عقلانية الشدياق من ناحية، وانحيازه إلى المجتمع المدني والسلطة المدنية من ناحية ثانية، فهو يؤكد أهمية المجادلة بالتي هي أحسن، والطبيعة السمحة للدين، ورفض إجبار الناس على اعتناق أى نوع من الفكر أو المعتقدات بالتعذيب، فليس لرجال الدين سوى الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالمعروف. ويؤكد، فى الوقت نفسه، أنه لا سلطة لرجال الدين فى الدولة المدنية، ما ظل لها حاكم شرعى، وما ظل لها قانون يعمل به المواطنون الموصولون بعقد اجتماعى بالدرجة الأولى. ويعنى ذلك أنه لا ميزة لرجال الدين أو تمييز على غيرهم من المواطنين، فالكل سواء فى الحقوق المدنية التى لا تميز رجل دين عن رجل شرطة أو رجل حرفة من الحرف أو العكس.

وتدور كلمات الشدياق كلها فى النص السابق حول أصل الكارثة الذى لا تصرح به، وهو التعصب للمسؤول عن مقتل أخيه، والذى دفع الشدياق إلى التخلي عن دينه بعد أن لم ير التسامح من رجاله. وكلمات الشدياق عن النور والهواء اللذين يبيحهما الخالق للأبرار والفجار من عباده إشارة إلى رحمة الله التى تسع كل كائناته، وعلامة على التسامح الذى سوف نسمعه كثيرا عند فرح أنطون، خصوصا بعد أن اصطلم فرح أنطون بالتعصب الذى أبداه محمد رشيد رضا فى مناظرته له. وكان مطلب «التسامح» ما بين الشدياق وفرح أنطون مطلباً يتصل بمبدأ أساسى من مبادئ المجتمع المدني، مبدأ تتجسد به الأخلاق التى لا بد أن يتجمل بها الإنسان فى التعامل مع كل ما لا يوافق عليه، وذلك ليتقبل حضور المختلف بوصفه أمراً طبيعياً فى المجتمع المدني الذى يحترم حق الاختلاف. والتعليق العملى لهذا المبدأ يعنى أن الإنسان لا يجب أن يدين أخاه الإنسان - أو يضطهده، أو يعنفه - على أساس من تأويل دينى متغير، أو معتقد دينى

عليه من سلطان دينى ولا مدنى. أما الدين فإن المسيح ورسله لم يأمرُوا بسجن من كان يخالف كلامهم وإنما كانوا يمتزلونهم فقط. ولو كان دين النصرارى نشأ على هذه القسوة الوحشية التى انصغمت بها الآن أنتم رعاة التائهين وهذه الضالين لما آمن به أحد، إذ لا أحد من الناس يصبو إلا إذا كان يرى الدين الذى خرج إليه خيراً من الذى خرج منه. وكل إنسان فى الدنيا يعلم أن السجن والتجويع والإذلال والتوعد والتأويق والتشنيع ليس من الخير فى شيء. وناهيك أن المسيح ورسله أقرّوا ذوى السيادة على سيادتهم وإسرتهم. ولم يكن ذبهم إلا الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالبر والدعة والسلام والأناة والحلم، فإنها هى المراد من كل دين عرف بين الناس.

وأما المدني فلأن أخى أسعد لم يأت منكراً ولا ارتكب خيانة فى حق جاره أو أميره أو فى حق الدولة. ولو فعل ذلك لوجب محاكمته لدى حاكم شرعى. فإساءة البطرك إليه إنما هى إساءة إلى ذات مولانا السلطان. لأننا جميعاً عبيد له مستأمنون فى أمانه وحكمه. وكلنا فى الحقوق سواء، إذ البطرك ليس له حق فى أن يخطف من بيتى درهماً واحداً لو شاءه فأنى له أن يخطف الأرواح. وهب أن ألقى جادل فى الدين ونأظر وقال إنكم على ضلال فليس لكم أن تميئوه بسبب هذا. وإنما كان يجب عليكم أن تقضوا أدلتهم وتدحضوا حججهم بالكلام أو الكتابة إذا أنزلتموه منزلة عالم تخشون تبعته. وإلا فكان الأولى لكم أن تنفوه من البلاد كما كان هو يطلب ذلك. بل أصبرتم على عتوكم فى تنكيله وزعمتم أن قراره من داركم مرة لنجاة نفسه كان زيادة فى جانيته وجبروته فزدمت تجرباً عليه وظلماً. وكأنى بكم معاشر السفهاء تقولون إن إهلاك نفس واحدة لإسلامة نفوس كثيرة محمودة يندب

تذهبوا إلى شيخ السوق فإنه هالك من غروره،
فرضى الناس بما اشترطه هؤلاء على أنفسهم،
وافعلوا عن الشيخ المذكور وعن حربه .

ولكن لا يعضى الشدياق في الإشادة بشورة
البروتستانت إلى النهاية، بالقياس إلى الكاثوليك، فسرعان ما
يشير إلى أن كل حزب من الحزبين صار:

يُكَنَّبُ حريفة، ويسوء عليه، ويخطئه، ويسفهه،
ويُحَمِّقُه، ويُفَلِّدُه، ويحرفه، ويلعنه، ويكفره،
ويؤلمه، ويفسقه.

وأصور أن نشور الشدياق من لغة التكفير وعواقب
التمصب هو ما دفع به إلى التوقف - في حديثه عن مصر -
على العلاقة بين الأقباط والمسلمين، وكيف أن المصريين لا
يعرفون الطائفة البغيضة، وأن لكل نوع من الناس عندهم
إكراماً يليق به، سواء كان من النصارى أو غيرهم، وربما
خاطبهم بقولهم: يا سيدي، ولا يستكفون من زيارتهم
ومخالطتهم ومعاشرتهم، خلافاً لمعادة المسلمين في الديار
الشامية. وبذلك لهم الفضل على غيرهم فيما يقول الشدياق
الذي يرى أن هذه الزمة - وهي حسن الخلق ورقة الطبع -
أمر مركوز في جميع أهل مصر، كما أن «لعامتهم مخالفة»
ومجاملة. ولا ينفصل هذا النوع من التسامح الديني عن
التسامح الاجتماعي الذي يفتح على المفار والمختلف،
فيحسن إلى الغريب بما لم يظهر للمدء، فمصر هي البلد التي
«يجد بها الغريب ملهى وسكناً، وينسى عنده أهلاً ووطناً» .
وأهلها لا يخلطون بين الأشياء، فالعالم عندهم عالم، والفقيه
فقيه، والشاعر شاعر، والفاسق فاسق، والفاجر فاجر، ولذلك
انتشر مدح علمائهم في الأفاق، خصوصاً لما بهم من لين
الجانب ورقة الطبع وخفض الجناح لمن يجتهد اجتهداً
يخالف اجتهادهم.

ويمكن لنا في هذا السياق أن نفهم نفور الشدياق من
الرهبان الذين يوجد بينهم من الخصام والعلمن والحقن ما لا
يوجد عند غيرهم، ورؤيتهم لا يزال يحاول إذلالهم
وإخضاعهم له، وهم لا يزالون شاكين منه: «فاظفر إلى هؤلاء
المبَاد من العباد فإنا لا نرى فيهم إلا خبيثاً منافقاً، أو

مخالف، لأن الدين علاقة مخصصة بين العبد وربّه. وإذا
كان الله سبحانه وتعالى يشرق بشمسه على الأشرار
والأخيار، ولا يمايز بين الأبرار والفجار من عبادته في النور
والهواء، فيجب على مخلوقات الله أن تتشبه به، ولا تنعم
غيرها لكون هذا الغير مخالفاً في الاعتقاد.

ولا يكتفى الشدياق بتأكيد معاني التسامح من هذا
المنظور، بل يجاوزها إلى غيرها، خصوصاً حين يستسلم إلى
جرحه الخاص الذي نتج عن موت أخيه. وكان من الطبيعي
- عندما تتزايد عليه الآلام - أن يصب غضبه على قتلة
أخيه، وأن يسقط الخاص على العام، والجزء على الكل،
فيشمل بغضه الكاثوليكية كلها، انطلاقاً من تجربته الخاصة
التي علمته أن لا أحد يخرج على دينه أو يهجر معتقده إلا
إذا كان الدين الذي خرج إليه أو المعتقد الذي أقبل عليه
خييراً من الذي طرده رواده. وليس من المستغرب - والأمّر
كذلك - أن يكون هجوم الشدياق على رجال الدين مرتبطاً
بشجارب عاناهم فعلاً، فحكايته التي يحكيها هي أحداث
عائنها وشخصيات عائشها وعرفها، ولذلك فهي حكايات
حية، مستوفزة، يروها الشدياق من منظوره هو، وذلك بحكم
علاقته - من حيث هي أحداث وشخصيات - بالفاريق أو
علاقة الفاريق بها، في الدائرة التي تحدد الهوية الراضية
ومبررات رفضها وأسباب سخرتها.

وتحدد هذه الدائرة - فيما تحدد - الدوافع التي
دفعت الشدياق إلى صياغة الحكاية الرمزية التي يشير بها إلى
ثورة البروتستانت (المخرجين) على الكاثوليك (السوقيين)،
خصوصاً بعد أن احتكر الكاثوليك المعرفة الدينية، وحرّموا
الاجتهاد المخالف لهم، وهددوا الشاكين، فانفجر المقموعون
بعد طول كبوت، وعقدوا مجلساً ثورياً أعلنوا فيه انفصالهم
واستقلالهم بأمورهم، ثم اتخذوا لهم شيعة وأخذنا وأصحابا
وأعوانا، وفكروا من الأغلال المفروضة ما أمال إليهم كثيراً من
الناس. ونشروا أفكارهم في البلاد واستعملوا وسائل مختلفة
من غير أن يكون لهم «شيخ سوق» (بابا) خاص بهم.

وقالوا للناس: هاؤكم الدفتر الأنور، والدمستور الأكبر،
فلا تشتروا منا إلا على مقتضى تسعيرة، ولا

من نخوكه عز وجل عزة الحسن، وبراء من حرمه منه. وفي ذلك شاغل عن غيره. على أنى أرجو أن في مجرد وصف الجمال من الطلاوة والرواق والزخرفة ما يغني عن تلك المحسنات استغناء الحسناء عن الحلى، ولذلك يقال لها غانية. وبعد، فإني علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية، التي يتهور فيها المؤلفون، كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن النظر في باطن المعنى.

ولافت للانتباه بكرة السخرية الظاهرة في عبارات الشدياق، السخرة التي تبدأ من القارئ نفسه: «إني لما تقيدت بخدمة جنابه»، والتي تمضي إلى أعلام التراث الذي اتبعه اللاحقون بغير إحسان، والتي لا يقلت منها الكاتب نفسه، فالشدياق لم يدع شيئا في كتابه إلا قرّعه بالسخرية، ابتداء من مولده الذي كان في طالع نحس النحوس، والمقرب شائلة بذنبها إلى الجدى أو الثيس، والسرطان ماشي على قرن الثور. لكن هذا الساخر، أبدا، تعلم من الطبيعة أن جمالها أفضل من جمال الصنعة، وأن بساطتها تدفعنا إلى تصويرها بما هو من جنسها، كما أن تدفق الحياة بطورها ومرها يدفع إلى تدفق طرائق التعبير عنها في بياض أحوالها. ولذلك يقول الشدياق:

السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشي
فينبئ لي أن لا أتوكأ عليه في جميع طرق
التصير لئلا تضيق بي مذاهبه، أو يرميني في ورطة
لا مناص لي منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع
أشد من كلفة النظم، فإنه لا يشترط في أبيات
القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط في
الفقر المسجوعة. وكثيرا ما ترى الساجع قد دارت
به القافية من طريقه التي سلك فيها حتى تبلغه
إلى ما لم يكن يرضيه لو كان غير متقيد بها.
والفرض هنا أن نزل قصتنا على وجه سائق لأى
قارئ كان. ومن أحب أن يسمع الكلام له
مسجعا مقفى ومرشحا بالاستعارات ومحسنا
بالكنايات فليعبه بمقامات الحريري أو بالنوابع
للمرشمري.

جاهلا مائقا، ونذر وجود الصالح بينهم. أما العلم فهو محرم عليهم كلهم». ويؤكد الشدياق أن هؤلاء الرهبان لا يعرفون شيئا من الدنيا سوى التقشف والرتاة. وهنا هيك دليلا على جهلهم أنى سألت أحدهم تخمسا أن يحررني القاموس فظنه القاموس. وآخر ظنه الكابوس. وآخر القاموس». وجهل هؤلاء الرهبان مسيء إلى تربيهم بل هو نقض له، لأن دين الجاهل عند الله ليس بشيء فيما يقول الشدياق الذي يسرد قصصا متنوعة من نواذر هؤلاء الرهبان والقسس، يهدف منها إلى السخرية منهم وهجاء ما اعتادوا عليه من تقليد جامد وإتباع أهله.

ولا أشك في أن ترمد الشدياق على المعتقدات الجامدة لمعصره، وهجومه الشديد على عمارات التعصب التي أودت بحياة أخيه، ونفوره من جهل الرهبان ونفاقهم، هي أوجه لا تنفصل عن أوجه التمرد على الأساليب اللغوية القديمة، والمحاولات المتصلة لكسر رقة البلاغة المثقلة بزخارف البديع، ومن لم الهاكة الساخرة لطريقة المقامات، والتهمك على أساليبها اللغوية التي تميز بها كاتب مثل الحريري. ولم يكن ذلك عن عجز في اللغة أو عدم معرفة بها، وإنما كان عن اقتدار لغوي لم يكن الشدياق يخفيه، بل كان يباهي به ليثبت أن علمه باللغة يفوق علم القدماء الذين ما كان يحب طرائقهم التقليدية الجامدة. ولذلك ترك لنفسه العنان في الكتابة السردية المنطلقة، وأباح لنفسه الكتابة في الموضوعات التي ما كانت من جنس ما يكتب، وبأسلوب لم يكن من جنس ما هو متوارث. ولذلك يقطع حديثه عن النساء مثلاً، بقوله:

إذا نعتت على أحد يكون عبارتي غير بلغة، أى
غير متعبة بتوابع التجنيس والاستعارات
والكنايات، فأقول له: إني لما تقيدت بخدمة جنابه
في إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالي
التفتازاني والسكاكي والأمسدي والواحدى
والزمخشري والبستي وابن المعتز وابن النيبه وابن
نبتاه، وإنما كانت خواطري كلها مشتغلة
بوصف الجمال، ولساني مقيد بالأطراء على من
أنعم الله تعالى عليه بهذه النعمة الجزيلة، وبنبطة

فإنها تدل على تبين مستويات الخطاب اللغوي وتبين الموضوعات تبين مستويات القراء، وذلك بالقدر الذى تدل على وحدة الكتاب القائمة على التنوع. أعنى الوحدة التى تضم المؤلفات إلى المختلف، وتصل ما بين الظاهر والباطن، وتغرى بما تلتهن للكشف عن ما لا تلتهن، بل تعشق المستور والمسكوت عنه وترواؤهما إلى أن تنطقهما على سبيل الجاز والكتابة. ومقصدها الذى لا يتخفى فى ذلك هو توير القارئ الذى لابد من تعليمه السخرية من التصنع اللغوى الذى ورثه السرد عن أمثال الحريرى.

ولا يخص الشدياق بسخرية الحريرى وحده، بل يقلده تقليد التهكم، ويصوغ بعض مقامات ساحرة من قالب المقامات نفسها، بطلها «الهارس بن هشام» الذى هو سخرية لفظية من «الحارث بن هشام» الذى يروى نواصر أبى زيد السروجى فى مقامات الحريرى. وكلمة «الهارس» على وزن كلمة «الحارث». لكن الأولى تتصل بالهرث والذق، من قولهم هرس الطعام: أكله أكلا شديدا، وهرس الشيء دقه دقا عنيقا، فالهارس هو الأكل (المفجوع) الذى يدق الأشياء ويهرسها فلا يبقى على تماسكها، ولا يترك شيئا على ما هو عليه. ولا يختلف «الهارث» فى ذلك عن أبيه «هشام» فاسم الأب من هثم الشيء هثما بمعنى دقه حتى السحق. وما يريد «الفارياق» من «الهارث بن هشام» هو دق الأشياء حتى السحق، وتدمير كل ما يبدو عائقا للحركة الحرة للساق على الساق، أو الفكر الحر للصقل الذى تمرد على كل قديم جامد، ابتداء من اللغة وانتهاء بالمعتقدات، أو المكس.

وعندما يقص «الهارس بن هشام» فإنه يقص القص الذى يراد به السخرية من اللغة القديمة، والكائنات والمعتقدات المتخشية كاللغة للتجسرة. لا يقصد الشدياق من ذلك فى اللغة - تخصيصا - إلا إلى تشجيع كتابة السرد المتحررة من القيود اللغوية الباهظة للمقامات القديمة، ولا يريد سوى «الكلام الذى يتدفق بالمعاني». ولذلك يخلط ما بين الجد والهزل، ويتنقل بين الأساليب، ولا يلزم نفسه بنفس واحد فى الكتاب، وإنما يستقبل ما تتحسنة بنفس. ويجمع ما بين الوصف السردى والحوار، بل لا يتردد فى الحكاية بالمعانية تأكيداً

وانتباه الشدياق إلى القارئ فى النص السابق نموذج من اهتمامه بالقارئ بوجه عام فى سردياته، فهى سرديات تخفى بالقارئ احتفاءً دالاً، وتخطيه خطايا لافتاء، مبرزة حضوره المضمر والمعلن فى النص بما يجعله عنصراً من عناصره التكوينية، خصوصاً من الزاوية التى ينزل بها النص هذا القارئ منازل تجمع ما بين منزلة المخاطب والمُحاور والمستمع والصدوق والتلميذ. إلخ. وأيا كانت المنزلة التى ينتزلها القارئ، فإن إلحاح الكتابة عليه يكشف عن بعض دوافع الشدياق إلى الكتابة السردية المتدفقة التى سعت إلى مخاطبة أكبر عدد من القراء.

وفكرة «غزل القص على وجه سائق» فى النص السابق تعنى بساطة الأسلوب، وتنوع مستوياته التى تتجاوب وتبين شخصيات القص واختلاف أحواله. «والإساقعة» من مصطلحات البلاغة التى تعنى سهولة المدخل الناتجة عن سلاسة الكلمات واستواء السبك، وخطو الأسلوب من الملاحظة والغريب الذى يوقف القارئ ويصرف انتباهه عن القص نفسه. «والقارئ» الذى يتوجه إليه الشدياق هو القارئ العام، أو «أى قارئ كان» من غير تمييز فى المستوى التعليمى أو الهوية الجنسية أو العرقية. يقصد الشدياق إلى القارئ الذى يريد أن يصل إليه فى كل مكان، وعلى كل مستويات الثقافة التى تعنى تعدد أنواع القراء. وقد صاغ الشدياق نفسه هذا الهدف بوصفه الشعرى لكتابه على النحو التالى:

هذا كتابى للظريف ظريفا
طلق اللسان وللسخيف سخيفا
أودعته كَلِمًا وألفاظا حَلَّتْ
حشوته نقطاً زهتً وحروفا
وبداهة وفكاهة ونزاهة
وخلاعة وقناعة وعزوفنا
كالجسم فيه غير عضو، تعشق الـ
مستور منه، وتحمد المكشوفنا

ويقدر ما تدل الأبيات على تبين أساليب كتاب الشدياق، وعلى تنوع أشكال القارئ المضمر وأنواعه فيه،

خاص على ما يصوغ رؤاه عن المستقبل، فحقق شهرة عظيمة بين أقرانه. لكنه لم يقتنع بهذه الشهرة، وأخذ يهرب العالم باحثاً عن مجلى جديد من مجالى ما كان يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبي.

والعلم والجمال أهم سمتين من سمات هذا العصر الذهبي. الأولى قرينة قيمة التسامح التي حاول فرح أنطون تأكيدها بواسطة روايته، والثانية هي القيمة الناتجة عن تحقق القيمة الأولى. ولذلك يطلق فرح أنطون على بطل روايته اسم «حليم» تأكيداً اسمياً لصفاته، وإبرازاً دلالياً لحضوره الرمزي، فهو بطل يستبدل الحلم بالجهل، والتسامح بالتمصّب، وحلمه مقترن برؤيته الجمالية إلى العالم من حيث هو فان. وحين يحاول الهروب من أسئلة الفضوليين، والتكرار وراء شخصية مستعارة، يختار لنفسه اسم «جميل» الذي يقضى دلالاته إلى عالم الجمال، وتدل على صنف ذلك الحليم الذي لا يرى في العالم إلا ما يؤكد شعوره الجمالي، ويؤزقه ما يراه في هذا العالم من قبح الصراع البشري الذي يقضى على جمال الحلم.

وحين يختار «حليم» الرحيل إلى المدن الثلاث، مدينة الدين ومدينة العلم ومدينة المال، فإنه يفعل ذلك بحثاً عن بداية يحقق بها حلمه عن جنة أرضية. وقد شجعه على ذلك ما سمعه عن ما حققته كل مدينة من هذه المدن من إنجازات باهرة وتقدم فريد. وقد انفردت كل مدينة بما يخص أهلها، ويعود عليهم دون غيرهم، فجمعت مدينة الدين كل من لا يرى شيئاً في الكون سواه، وضمت مدينة العلم كل من يرى في العلم مفتاحاً وحيلاً لحل مشكلات الوجود، ووصلت مدينة المال بين الذين آمنوا بأن الثروة هي عصب الحياة. ولكن كان في حرص كل مدينة على استقلالها وحدها بما لديها، ونهبها لما عند غيرها، أول الانقسام الذي كان بداية الخطر. وقد تزايد هذا الخطر شيئاً فشيئاً نتيجة إسراف كل مدينة في التباعد عن غيرها والانغلاق على نفسها. وكانت النتيجة أن تقلبت العلاقة بينها من الحوار إلى النزاع، ومن مجاراة الأقرباء إلى منازلة الأعداء، خصوصاً بعد أن تمصبت كل مدينة لرأيها، ورأت في طريقها وحدها الطريقة التي لا يأبىها الباطل من فوقها أو تحتها.

لقتضيات واقعية النص. ومن عادة أمثاله من المؤلفين، فيما يقول، أن يهتفروا أحياناً، ويهتفروا فوق مدة من الزمان، ويلتفتوا واقعة جرت قبلها بأخرى بعدها، لا يحول بينهم وحريرتهم في الكتابة إلا استسلامهم للتقاليد الجامدة التي تقضى إلى جمود اللغة وتمصّب العقول التي تبر بها.

- ٣ -

وإذا كان الاضطهاد الديني الذي أفضى إلى موت الأخ هو التواة التي انطلقت منها سرديات الشدياق الذي اختفى وراء قناع الفارياق، فيما يشبه قص السيرة الذاتية في تنقلها مع البطل من النشأة إلى النهاية التي يبدأ منها زمن السرد الذي يسترجع الماضي، فإن التمصّب هو التواة التي بدلت منها رواية فرح أنطون (الدين والعلم والمال). أقصد إلى التمصّب الذي ظهر في رد الفعل العنيف الذي اتخذته محمد رشيد رضا في مجلته «النار» عندما كتب فرح أنطون دراسته عن «فلسفة ابن رشد» في مجلة «الجامعة» فلم يكتف محمد رشيد رضا بالتهجم عليه، بل دفع الإمام محمد عبده إلى مناظرته حول العلاقة بين الدين والعلم، وأهمية استبدال الدولة المدنية بالدولة الدينية. وأفسر أن هذه المناظرة كانت الدافع المباشر وراء كتابة فرح أنطون روايته التمثيلية (الأكيجورية) التي أراد بها تأكيد مفهوم «التسامح» من ناحية، والتمثيل على أفكاره عن أهمية التصالح بين ممثلي الدين والعلم والمال من ناحية ثانية.

وكان فرح أنطون يتطرق في ذلك من حلم شاعري، يتطرق إلى نوع من اليوتوبيا التي تختفى فيها ألوان التضاريس والصراع والتضاد بين كل من العلم والدين والمال، فيعم السلام الذي تتصاعد فيه غطى التقدم الواعد، جنباً إلى جنب قيم الحرية والمعدل الاجتماعي. ولذلك يجعل من بطل روايته فناناً حالمًا، وعالمًا مفكرًا، وصاحب رؤية مستقبلية تفتش عن الكمال الممكن الوجود. وقد درس هذا البطل علوم المتقدمين والمتأخرين، ووقف على المبادئ القديمة والحديثة، وطلب ضالته بينها بغير فائدة، فلا المدينيات القديمة أعجبهت لأن حقوق الضعفاء ظلت مهضومة فيها، ولا المدينيات الحديثة أرضته لأنها جعلت الحياة عراكا هائلا بين الناس. وأخيراً، وجد في الفن خلاصه، وعثر في فن الرسم بوجه

ولكن كان لابد من وجود بعض الناجين، على الأقل لكي يكتمل الهدف التعليمي من التمثيل الروائي، وتكون في نجاة من نجا - كما في فناء من فنى - عظة وعبرة. هكذا، يتباعد عن الدمار كل من حليم عاشق الجمال والفتيات الجميلات اللاتي كن تجسيدا للجمال. ويرجع سبب نجاة حليم ومن معه إلى خلوصهم من جرلومة التعصب وعمران قلوبهم بالتسامح الذي امتزج بالحب، الأمر الذي كان فيه خلاصهم ونجاتهم من الجحيم الذي تعرض له غيرهم. ولا يخلو نمزى هذه النهاية من المعنى التعليمي الذي يتجه إلى العقول الجامدة ليكشفها عن جمودها، ويعلمها أن غياب التسامح يؤدي إلى دمار الجميع. وفي الوقت نفسه، ينطوي المعنى التعليمي على بشارة النجاة وطريقها الرحب المقرون بالتسامح. وتلك هي البشارة التي تظهر في الرواية، بعد دمار المدن الثلاث، كوعد بفجر جديد، وولادة جديدة، إذ يتزوج حليم فتاته الجميلة، ويتولى معها بناء المدن المدمرة، ويقوم مكان الحكام هيئة مبنية على الرق والإخاء تكفيراً عن سيئات التعصب القديم. ويعيش حليم وزوجه ونسلهما وأصدقائهما وعمالهما عيشة يحسدكم عليها أهل العصر الذهبي، عيشة هي المعيشة الفردوسية التي لم تر الأرض مثلاً من قبل، حيث البوتويبا التي تبدأ وتنتهي بالمباراة التي تقول: لا حلم ولا أمل أجمل من رفع الجنس البشري وإنهاض الشعوب على أساس من التسامح.

وتعنى هذه النهاية - من منظور مغاير - إبطال أسطورة «العصر الذهبي» الذي حدث في الماضي، واستبدال العصر الذهبي الذي يقع في المستقبل بالعصر الذهبي الذي وقع في الماضي، ومن ثم تأكيد أن مستقبل الإنسان الواقع يقع أمامه لا وراءه، وأن أفضل المكائن هو الآتي الذي ليس نسخاً أو تقليداً لما مضى. ويلزم عن ذلك تصور مغاير عن التاريخ يرتبط بمعنى التطور، تصور يجعل من التاريخ حركة صاعدة إلى الأمام، وليس استدارة ترجع إلى المبدأ الذي انطلقت منه في الماضي القديم، ولا تتمد عنه إلا لتعود إليه. لقد قرأ حليم عن العصر الذهبي الذي حدث، وظل يبحث عن تجلياته، أي عن صورته المتكررة في عصره، ولكنه لم يجد شيئاً. وعندما تعلم من دمار المدن الثلاث ما بينى به على أنقاض الدمار، وما يحمى به بناءه الجديد، استطاع تحقيق الحياة الفردوسية التي

وقد دفعت الغاية من التمثيل الروائي بالبطل الجوال بين المذاهب والأقطار، في بحثه عن جنة أرضية، في هذه المدن في اللحظة التي كانت بداية النهاية المفاجئة. أقصد إلى اللحظة التي تتجاوز فيها الأصدقاء، وتذهب كل شيء لأن ينقلب إلى نقيضه. ولذلك بدل أن يرى حليم الحياة الوردية الحاملة، شهد تحلق العاصفة، واستغرقه منظرها الذي أخذ يتزايد في الشحنة شيئاً فشيئاً، إلى أن اختفت علامات العصر الذهبي، وحل محلها الدمار نتيجة الصراع الذي أهاجه التعصب حين غاب التسامح عن المدن الثلاث.

والواقع أن كاتبة المدن الثلاث بدأت حين أنكرت كل مدينة منها مبدأ التسامح، وتساحت كل طائفة بتناديها في مواجهة الطائفة المقابلة، وذلك على النحو الذي اقترن بالفور من الاختلاف، والإلحاح على المشابهة، والعداء للخروج على الجماعة. وبذل الوحدة السمحة للتنوع الذي لم يفرق بين أبناء المدن الثلاث في بداية حياة كل منها، انفردت كل مدينة بما لديها، ونظرت إلى المختلف نظرة الكره، فكانت بكرة الدمار التي أودت بالمدينة الثلاث جميعاً. وكالمعادة، كانت الثروة أصل الفساد، وكان عناد المستغلين من أصحاب رأس المال في تجاهل المطالب العادلة لعمالهم الشرارة الأولى في ازدياد السخط الذي تحول إلى بركان، وتحولت الشرارة إلى نار متوهجة بسبب تحالف تجار الأديان وكبار المستغلين.

ويقف حليم المصور على أطلال هذه المدن بعد أن أحالها التعصب إلى ساحة قتال، وانقلب بها التسلط في الرأي إلى أطلال دارسة. إذ لم تكسب مدينة واحدة من المدن الثلاث شيئاً في حربها مع غيرها، فالخراب هو النهاية الحتمية للتعصب الذي لابد أن يقضى على الجميع، والتبعة واقعة على الجميع بلا استثناء فيما همس الشيخ الرئيس لابنته قبل أن يودع الحياة، كأنه يلقي بالدروس الذي يهدف إليه التمثيل الكئيب في الرواية، وهو الدمار الذي يقضى إليه التعصب إذا تسلط على العقول. ولذلك يرى حليم في مصير هذه المدن مثالا دالاً على غيره، وأمشولة عن ضرورة التسامح، وبشارة بنهائية كل المدن أو الدول أو العوائق أو الانجذامات التي تستبدل التعصب بالتسامح، والتناظر بالتعاون، والعداء بالإخاء.

لم تر الأرض مثلها من قبل، والتي ليست تقليداً لزمن بعينه من أزمنة الماضي وإنما حياة جديدة صتمها الإنسان على عينيه وبملاء إزادة الخلاقة الحرة، وفي مناخ كامل من التسامح.

ولكن يبدو أن علينا - على هذا المستوى - ملاحظة أن «التسامح» ليس له معنى واحد في رواية فرح أنطون، فأبعاده متعددة تعدد المدن الثلاث على الأقل. هناك التسامح الذي تؤكد الرواية على المستوى الديني، حيث ضرورة المجادلة بالتي هي أحسن، وعدم التفطيش في ضمائر الناس، أو شق صدرهم لاستخراج ما لم يقولوه، وحيث احترام المخالفة في الاجتهاد، وعدم الخلط بين المخالفة في تأويل الدين والخروج على الدين، وتقبل المخالفة في الملة، والاختلاف في المذهب، والمباينة في الاعتقاد، والمفارقة في الاجتهاد، بوصفها لوازم طبيعية لوجود العقل الإنساني الذي يقوم على التنوع ويأبى الوحدة القسرية. ولعل في ابتداء عنوان الرواية بالدين ما يشير إلى ضرورة التسامح في مجاله قبل غيره، فالدين أصل الحضارة، والمنع الأول لكل صور التسامح وأنواعه. وهناك التسامح في مجال العلم، ذلك الذي يأبى تأليا للدين في عنوان الرواية، مقترنا بالمعنى الخلاق للابتكار، حيث التقدم مرهون بالمخاطرة، والإبداع مقرون بالاختلاف، واللاحق لا يتقدم إلا بالانطلاق من حيث انتهى السابق على سبيل الإبداع وليس الاتباع. وأخيراً، هناك التسامح في مجال المال، سواء في علاقة صاحب رأس المال بالمعامل، أو علاقة الاثنين ببقية أبناء المجتمع وطوائفه، حيث لا فضل لأحد على أحد إلا بما يؤكد إنسانيته السمحة.

ولطبعي أن يستغل فرح أنطون قناع «حليم» لينطق، من خلاله، رسائله المتكررة عن التسامح الذي يقرنه بدعوى العدل الاجتماعي، ذلك الاقتران الذي يدل عليه التحذير الموضوع على صفحة الغلاف من اليوم الذي يصير فيه الضعفاء أقوياء والأقوياء ضعفاء. وهو التحذير الذي كشفت عنه الحيلة الفنية التي قدم بها الشيخ الرئيس مقترحات لحل النزاع بين أبناء المدن، فدعا إلى زيادة رواتب العمال والمستخدمين والموظفين، وتحديد الحد الأدنى للأجور، وتحديد ساعات العمل بثمان للرجال وست للأطفال والنساء، وإنشاء صندوق لرعاية العمال عند التقاعد، وعدم الفصل

التصفي، وضرورة الضرائب المتدرجة كي لا يتحمل الفقراء العبء وحدهم دون غيرهم، واستغلال أموال الضرائب في المنافع العامة، وضرورة نشر التعليم بواسطة المدارس المجانية التي يكون فيها التعليم إجباريا لكل أبناء الأمة، وقيام النظام التعليمي على الاستنارة والتسامح بوجه خاص. وبلغت هذه المقترحات إلى المشروع الاجتماعي الذي لم يفصل عنه المشروع الفكري في الرواية وفي كتابات فرح أنطون كلها.

ولفتنا هذا المشروع إلى أهمية قناع آخر لبطل آخر، إلى جانب حليم في الرواية، هو قناع «شيخ العلماء» الذي يتوقف بين الخصوم التحفيزات للشر من أبناء المدن الثلاث خطيباً، يلقي عليهم موعظة حاسمة في مزمارها، طالباً منهم مراعاة التساهل والاعتدال. ويعلمهم أنه لا بد قبل الشروع في المباحثة أن يجتنب كل فريق منهم، في أثناء كلامه، كل قول يسوء الآخر، فإن الإنسان يستطيع أن يصرح بأدب ولطف بكل ما توجب عليه مصلحته التصريح به، ولا يجدي العدوان نفعاً. ويقول الشيخ لأبنائه: لا تخشوا أن أقع في الخطأ الذي يقع فيه الناس عند طلبة «التساهل» والاعتدال منكم. إنه يعرف أن التساهل (التسامح) الديني هو الوجه الآخر من التساهل (التسامح) العمومي الواجب بين جميع الناس في جميع المعاملات. ولن يفيد التسامح الديني شيئاً إذا كان التعصب موجوداً في بقية الأمور الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ولذلك يلح «شيخ العلماء» على طلب التسامح المطلق بكل قروعه، مؤكداً أن التسامح العام هو الضربة القاضية على الحيوانية والأثرة البشرية. أما الذي يفتخر بأنه متسامح في دينه، وأنه لا يخفض غيره ولا يطلب ضرره بسبب مذهبه، وزناه ظالماً في معاملاته، فسمه متعصباً لا متسامحاً، شأنه في ذلك شأن صاحب العمل الذي يظلم عامله، والعالم الذي يتعصب بربه ولا يهتم برأى غيره، والسياسي الذي لا يقبل الاختلاف حول أفكاره، والمعلم الذي لا يرضى أن يناقشه طلابه، كلهم متعصب لا يعرف معاني التسامح.

ويؤكد شيخ العلماء (قناع فرح أنطون) خطورة التعصب في مجال الدين، ويخشى منه، خصوصاً بعد أن عانى فرح أنطون المحقق وراء القناع من هذا التعصب في حوار مع أهل التقليد وأصحاب الأثق الجامد، هؤلاء الذين

وضمائرهم إذا لم تفسدوها بالجدل والمحاكمة والأهواء فإنها لانقرا فيها إلا الحقائق الأولية ومبادئ الإخاء البشري. ولانقولوا نحن نرشدكم فإنكم بشر مثلهم، أى فيكم جميع أهواء البشر الصالحة والفاصلة وهذا الإرشاد لا يقبله البشر إلا من الملائكة... فدعونا ولانقنوا بيننا وبين الله لتجبرونا على أن نفهم حياتنا وكتبنا والهناء ومصلحتنا كما تريدون أنتم.

ولكى يدلل الشيخ على ما يقول فإنه يشير إلى محاربة دعاة الدين بعضهم وبعض وتكفير أصحاب المذاهب المخالفين لهم، وما أدى إليه ذلك من حروب ومذابح، انتهت إلى كوارث الدين منها برىء، شأنه شأن العلم الذى استغفله طائفة متعصبة لتحقيق أهدافها غير العادلة. وحين يؤكد الشيخ الكيفية التى يستغل بها البعض الدين لاستغلال البشر وظلمهم، كالعلم سواء بسواء، فإنه يعزل الاثنين (العلم والدين) بقضية العدل الاجتماعى، بالقدر الذى يصلهما بقضية الحرية، باسم الإنسانية والإخاء البشرى، وضرورة الدولة المدنية التى تستبدل بالتعصب التسامح، وبالظلم العدل، وبالقمع الحرية، مؤكداً رسالته التى هى رسالة فرح أنطون. أقصد إلى الرسالة التى صاغها فى رده على خصومه، فى معركة كتابه عن ابن رشد، بقوله:

إن الوفاق فى بلادنا بين عناصرنا لا يمكن إلا بمراعاة الوسط الجليد الذى صرنا فيه، لأن الوسط الماضى قد تغير علمياً واجتماعياً وسياسياً. وهذا الوسط لابد أن يجتمع فيه جميع المذاهب والآراء والأفكار. وبناء على ذلك لاسبيل لدوام الوفاق بين الجميع إلا بإطلاق الحرية المطلقة لجميع المذاهب والآراء والمبادئ والأفكار من أى نوع كانت. وهى من لقاء نفسها، متى تركت لذاتها، ولم تكن هناك شهوة دينية تحركها، تتفق وتتجه إلى غرض واحد، وهو الخير، أى محاربة الرذيلة والشناعة والشرور فى الأرض، من أى مصدر وردت وبأى صورة كانت.

يسارعون إلى تكفير المرء إذا اختلف معهم فى التأويل الدينى، أو اتهمهم بالخيانة إذا غايرهم فى الاجتهاد السياسى، أو الضلالة إذا خرج عليهم فى السلوك الاجتماعى، فيترجمه شيخ الملء بالخطاب إلى رجال الدين قائلًا إنه يعتقد أنه يحسن بالذين يخدمون الله أن يكونوا البادئين بإقامة مملكة التسامح فى الأرض.

وأول ما ينبغى عليهم فى ذلك الإسهام فى إزالة التعصب فى العلاقة بين الطوائف الدينية من ناحية، والسياسية والاجتماعية من ناحية ثانية، وبين العمال وأرباب الأعمال من ناحية أخيرة. ويقود ذلك شيخ العلماء إلى النزاع المتشعل بين العلم والدين، فيطالب المتحدثين باسم الدين تذكر أن العالم قد تغير وبديل، وأن عليهم تغيير أفكارهم عن العلم، وتطوير فهمهم للمعاني الرحمة للدين. ويطلب المتحدثين باسم العلم أن يتذكروا، بدورهم، أن العالم قد تغير وبديل كذلك، وأن عليهم أن يغيروا شيئاً من مبادئهم وقواعدهم الماضية. إن تغيير الأفكار بعض ما يجب أن تبدله كل الأطراف لمواجهة تغير العالم، تأكيداً للتسامح، ودفعاً للحوار إلى المدى الذى يحقق التقدم للجميع. والمؤكد أن العدو الحقيقى للدين والعلم معاً، فيما يقول الشيخ، هو الأثرة والشره والرغبة فى الانفكاك من كل قيد. وإذا كان العلم يمكن إفساده، حين يستخدم فى هدم مصلح البشر، فإن الدين يمكن التعمير على جوهره المصفى، حين يتسرب التعصب فى تأويله وفهمه. هكذا، يخاطب شيخ العلماء رجال الدين بكلماته الكاشفة:

إنكم تطالبون لتدبير الحاضر بالماضى، وتقولون إن الناس لا يمكنهم فهم الكتب إلا بواسطةكم. ولذلك تفسرونها وتضجون رأيكم فى هذا التفسير موضع الحقيقة الثابتة التى لا يجوز معها بدل أن تركوا الناس يفهمونها كما تسوقهم فطرتهم... فلماذا تجعلون أنفسكم بين الله والناس فى منزلة الوسيط والمدافع عن الدين أى عن الضمير البشرى؟ من أقامكم وسطاء ومدافعين عن هذا الضمير؟ دعوا البشر يعيشون بملء حريتهم الروحية، فإن كتبهم الدينية بين أيديهم.

النص الأزرق: هل الرواية رجل أبيض

عبدالله محمد الغدامي*

الخطاب اللغوي. فالأصل أن الحكاية أنثى، تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها، تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال (ألف ليلة وليلة) أصدق الأدلة على أن الحكاية كانت أنثوى. غير أن الأمر لم يلم على حاله الأولى وجاء الرجل الأبيض يمد يده إلى مملكة الحكى ويستكره فن الرواية، ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوروبيين ويحولون الحكى من الشفافية والقطرية إلى التلون والكتابة، ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من لدى الأم إلى علب المصانع، ويطمعون عليه علامة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسوم بالسلالة المذكورة.

من هنا، صارت الرواية رجلاً أبيض، وهى فى الأصل حكى منتقم للكتان الفطرى، كائن جماعى وإنسانى (أنثوى).

- ١ -

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر للمعطى الحضارى الإنسانى ويستجمله تحت إرافته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال وشعر عن ترتيب البيت الإنسانى ترتيباً هرمياً يقف على قمته رجل أبيض فصارت الحضارة ذلتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تم إلا بواسطة عمليات نهش متواصلة أدت إلى غز الأذوار وتمييز الأجناس والأعراق، وانتهت إلى نشوء مركبة حضارية ذكورية أولاً، ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية؛ إذ إن السرد فى الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوى فى

* أستاذ النقد والنظرية، كلية الأدب، جامعة الملك سعود، الرياض.

اللفظ، ذكر والمعنى أثنى

هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء^(١). غير أن الفلسفة (ومعها علم البلاغة والمنطق) جاءت لتخطف المعنى وتؤطره وتدخله في عبيدية تامة لللفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبه في بيت الطاعة ليكون خاضعاً خاضعاً تاماً لللفظ لا حياة له إلا به، حتى صار اللفظ قواماً على المعنى ووصياً عليه.

وعبر هاتين الحادتين، حادثة خطف الحكى وتحويله إلى جنس كتابى وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تحت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً مثلباً بالذكورة ومنقاداً لشروطها، حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائى بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثالاً على ذلك نرى في رواية (وداعاً للسلاح) أن جوديث فيترلى تشير إلى تساقط دموع القاتلات ليس حزناً على المرأة التى ماتت وإنما هو حزن من أجل فردريك هنرى، البطل الذى أظهره النص بوصفه ضحية لطروف كروية. وكما تقول جوديث فيترلى فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال^(٢).

لقد كانت دموع الخنساء فى القديم من أجل الرجال. وهامى المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردى من أجل الرجال - أيضاً - ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية - كما نلاحظ لورا ميلفى^(٣) - وجرى تدجين المرأة وترويضها لكى تقبل بهذا الشرط الثقافى، وظلت المرأة مزولة وغالبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولاً، لأن المرأة ظلت فى إطار الأمية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بملها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدرت المرأة على القراءة لم تتدرب أن تقرأ بما إنها أثنى ولكنها صارت تقرأ بليون ذكورية - كما لاحظت الباحثة (كولونى)^(٤).

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هى فن الحكى، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة،

وهى أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية غير الاستمرار أولاً، ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر فى قديم زمانه وحوله إلى فن فحولى متحلياً، فاته - أيضاً - قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة، واصطنع ذلك كله بصيغة التذكير مع تضييق تام للمرأة.

ولكن، وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهى حادثة حركة قصيدة التفعيلة التى بها تمكنت نازك الملائكة من هطيم فحولية الشعر، ومن لم دفعت نحو «ثأثيث القصيدة»^(٥)، فإننا هنا نشير إلى حادثة عاقلة سمت فيها المرأة إلى أن تلعب لعبة التأليف لكى تهشم المركزيات الثلاث: مركزية السرد، ومركزية المعنى، ومركزية القراءة. وإذا ما نهضت هذه المركزيات فإننا نجد أن أذى الأعبى مواجهة التأليف الذكورى هى فى لعبة (اللاتايف) تحت غطاء التأليف. وهذا - فى زعمى - ما تفعله وجاء عالم فى مشروعهما الكتابى المثير للحيرة والذهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما إذا نظرنا إليه من منظور مختلف فسوف نجد فيه علامة على وعى ثقافى يتحرك من تحت أسوار قلعة الشقاقة الذكورية، ومن وراء ظهر الإمبراطور الفضل.

إن التحول من السرد الشفاهى إلى السرد الكتابى كان تحولاً ثقافياً من التأثيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهى نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة - وهو أمر نادر فى البدء - فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور، مطبوع بالذكورة ومنفرد فيها. وهذا ما يمكن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء فى الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعرض خطبتها الروائى للمعطيات الإمبريالية^(٦).

ومن هنا، فإن الحكاية لم تتحول إلى «نص» فحسب، ولكنها بسبب هذا التحول صارت خطاباً ذكورياً

(ص ٥٤) يعلن عن انقطاع نفسه (ص ٦٤) ثم يفقد صوته (ص ٦٩)، وبعد ذلك يفقد لونه وسمعته (ص ٧٤) ويعلن أن قديمه صارنا كالقطن (ص ٧٨).

إنه جسد بلا جسد، وشئ لاشئ و (أربعة ليس بنقدية ولا رجلاً - ص ١٩٦).

وبما أنه جسد بلا جسد، فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم) (هم) (٨).

هذا الضمير الخفيف يواجه الأنت ويرعبه، ولكنه يأتي بلا قصة وبلا حكاية وليس له اسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعو (هم) به. ليته يأتي بلا اسم (ص ٤٧). وليته يأتي بلا قصة، غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما أن القصة لا تأتي إلا إذا كان لها قصة، والجسد لا يكون إلا عبر جسديته، وبما أن أربعة لا يملك اسماً ولا قصة فإن مصير كل شئ يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تحطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبشرة الأوراق وتفريغ المنزل من ساكنيه ثم يحرق القرية.

كل هذا يجري في رواية رجاء عالم (أربعة/صفر)، وهذا يعني إلى أن تكون الرواية في كتاب بلا عنوان؛ أي في كتاب غير مكتوب، أو في نص غير مسرود.

وهذا بالضبط ما فعله الكاتبة هنا: إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائي وأعرافه، وهي هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إبراز النص السردى، ونزع السردية من السرد، والانكسارية من المكتوب. وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصى، وإلى سردية لا حكاية فيها، والرقم أربعة يفقد أتولته عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، قاصدة إبرازك وبشرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ماهو رمز كتابي ذكوري كالمدرسة، والأبجدية، والأرقام، ونظام الكتابة، كالعنوان والمؤلف، لكي لا يجد السارق ما يمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة.

يتمثل فيه النسق الفحولي في مركزية لقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارة النصوص الروائية، حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب، وعرفاً من أعرافه. فالرواية نص مكتوب في كتاب ذى غلاف وعنوان، ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتي رجاء عالم لتصدر أول أعمالها في كتاب لا يحمل عنواناً ولا اسم مؤلفة ولا دار نشر، كتاب لا يتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتي من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد في الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتي بعملها هذا بادئة من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى الرقم (٢٩) يليه (٢٨)، وتستمر في التنازل حتى تصل للرقم (١) في صفحة ١٩٧، وأخيراً تصل إلى (صفر) في الصفحة ٢٠٥. وهي نهاية الكتاب.

هذه هي رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/صفر) (٧)، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى؛ من (٢٩) بداية إلى (صفر) نهاية، مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب أية إشارة دالة عليه؛ وبأى العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب.

وحينما ندخل في لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أماناً بوصفه بطل النص، فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص ٦٢). ولئن بقوتنا المعنى الرمزي لهذا الرقم، إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنونة الرقم لفظياً وكتابياً إلا أن الإحالة إليه لغوياً تكون بضمير المذكر. وهنا، نفهم معنى كلمة «أنا دوماً كنت أربعة»، حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث، ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعمل بشروط التذكير.

والأصل الأتوى هنا يحال إلى تذكير؛ مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتنزل إلى الأسفل وهو الصفر؛ ولذا صار العنوان في الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك، تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد. فالجسد التام جسدي يبدأ في فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه

انكتب بواسطة اللفظ التقليدي. ولهذا، فإن نص (أربعة/ صفر) يأتي ليسلب السرد من الرواية، والمعنى من اللفظ، والمقروءة من القراءة، وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردا من ذخيرتها. وماجودى بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ماجاء (أربعة) بوصفه لابندقية ولا رجلاً؟

وبما أن فعل القراءة هو ثقافياً صنعة ذكورية، فإن القراءة ذاتها رجل. ومن هنا. جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته، وصرت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتي الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لا يحرس الحارس (ص ١٩٦)، وتتحوّل عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمي؛ إذ كيف تصطاد الأشباح (ص ٣٧). إن رواية (أربعة/ صفر) نص ليس للقراءة - كما نعرفها - ليس متماً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز - بالتمدّد والقصد - قصد اللامقروءة. وأنت لاتقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبته، لذلك، فلن تجد بيتك.

إنك تقرأ لنزاً وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية الغاز. هو نص قصد منه إثارة الحيرة والإرباك. ومن يفلح في متابعة النص، إلى آخره، سيجد نفسه يتواطأ بالتسريح مع النص ضد كل ماهو عرقي ومهمود في نظام الكتابة، مما يعنى أنه نص يسعى إلى توير القارئ والقارئة، ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجرى كشف لغة هذه الثقافة، وفضح أنساقها، حينما تعجز عن أن تعنى أو تحكى أو تعيد اللون الأزرق لصاحبه أو لصاحبه.

وإذا كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هي خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لأعجز الخارجين المتنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بدأ من أن تتنازل عن غلوقتها وتسمى هي إلى الدخول في رحم المنبذين. ومالم يتم ذلك، فإن النظام الثقافي سيظل عاجزاً وقاصراً ومرمضاً لهجمات النبوين، كما فعلت هذه الرواية حينما عرت هذا النظام، وكشفت عن عجزه، وعن عدم قدرته على الانكثاية (ومالم يكتب لا يوجد).

هذه إحدى رسائل الكتابة النسوية التي دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بداً من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لا يملك متعة سوى متعة الرجل.

- ٥ -

مالم يكتب لا يوجد

إذا كنا نقر بأن الخطاب المالى المعاصر ليس سوى قسمة هرمية ذكورية أو هي (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية من حيث هي راضٍ مائل، فإننا ولأنك ستجد أن قراءة رواية (أربعة/ صفر)، لرجاء عالم، تفضي إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء. وبما أن الأمر كذلك، فإن الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج في مظلة الهرم الذكوري الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكي يستعيد جنانحه، وهذا ماحاولته جماعات السود في أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو مايشتمل به هذه الرواية من حيث هي سؤال ودعوى. (فالعصافور يحتاج جناحاً.. لكنه.. لكنه.. قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً، ص ٧٧)، وفي سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص ١٩٦)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبدأ بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرة - ص ١٥١، ١٦١، ٢١٠) وبما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

في هذه الرواية تجد حلاً أنشويًا لمعضل الهامش الواقع خارج الدائرة. والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (ص ٨٠ - ٨١). هذا هو الحل الذي سيحتوى العالم بدلاً من أن يتغوى هو في العالم.

من هنا، تأتي الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غير قابل للانكثاب ومالم يكتب لا يوجد (ص ١٣).

وبما أن مالم يكتب لا يوجد، فلابد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هي عالم غير مكتوب، وإن

مواضع

٥ - انظر بحثنا (تجربتي التصديق)، مجلة علامات، ديسمبر ١٩٩٦، ص ٧ - ٢٢.
جدة، النادي الأدبي الثقافي، ونشر كذلك في مجلة الفصول، صيف ١٩٩٧، ص
٦٦ - ٧٢.

٦ - انظر:

E. Said, *Culture and Imperialism*, London: Chatto
and Windus, 1993.

٧ - رجاء عالم: *لجنة / صفر*، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٧.

٨ - جردت الضمير (هم) كثيراً، انظر الصفحات: ٦٠، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧١،
٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٦.

١ - حول ذلك انظر: عبد الله الفخامى: *المرأة واللغة* ٧، ١٦ الطبعة الثانية،
المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٧.

٢ - انظر:

J. Fetterly, *The Resisting Reader*. Bloomington: Indiana
University Press, 71, 1978.

٣ - انظر:

L. Mulvey, *Visual and Other Plessures*, Bloomington:
Indiana University press. 1989, 14 - 26.

٤ - فلا عن:

J. Culler, *On Deconstruction*, Ithaca, New York, 1982, 51.



فى السيرة الذاتية النسائية

محمد البحرى*

إن السؤال الأكبر الذى لم يحل قط ولم أتمكن من الإجابة عليه
على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى قضية المرأة هو: لماذا
ترغب فيه المرأة؟.

(فرويد)

التي جابهها النقاد فى تحديد مميزات السيرة الذاتية
واستخلاص علاماتها وبيان خصوصياتها؛ أى كل ما من
شأنه أن يمكنها من أن تمتاز من الرواية ومن الشعر، بما
تضمنته من مكونات الجنس الأدبي القائم الذات^(١).

وإذا كانت الصعوبة فى تحديد «وضع» للسيرة الذاتية
بين غيرها من أجناس الأدب قائمة باعترايف النقاد، فإن الأمر
يبدو أشد عسرا إذا مارم القارئ النفاذ إلى هذه الظاهرة الأدبية
من زاوية جنس المؤلف، أعنى السيرة الذاتية الرجالية والسيرة
الذاتية النسائية. ويزداد الأمر تعقدا إذا تعلق بالأدب العربى.

فالسيرة الذاتية الحديثة ظاهرة غريبة بالأساس، حسب
طرح جورج مائى على الأقل^(٢). وأكثر من هنا كله، أن
أى حديث فى أدب المرأة العربية، إذا طمح إلى أن يتصف

لفتت السيرة الذاتية أنظار نقاد الأدب من زمن حديث
نسبياً، إذا ما قارناها بغيرها من فنون الأدب كالرواية والشعر.
وعلى حدة الاهتمام بالسيرة الذاتية، بصفتها فناً أدبياً أرادته
النقد أن يكون قائما بذاته، أثارت - ربما بسبب هذه الإرادة
نفسها - جدلا واسماً بين النقاد. لعله يرجع إلى استحواذ
شبيبتها الرواية بمعظم النقد، بل برؤيته لعالم الأدب
والإنسان. ألم ينظر إلى الرواية على أنها - وحدها - مرحلة
البورجوازية من تاريخ البشرية^(٣). فأين السيرة الذاتية من
هذه المرحلة أو من غيرها؟ إنه يكفى أن نتصفح ما كتبه
الفرنسيان فيليب لوجون (فى كتابه: مثاق السيرة الذاتية)
وجورج مائى (فى كتابه: السيرة الذاتية)^(٤) لنترك الصعوبات

* كلية الأدب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس .

بالجدية، لا بد أن يخوض في مسألة المرأة ذقها، قبل أن يتناول أديها بالتحليل. وإذا كان عنوان هذا البحث هو «في السيرة الذاتية النسائية» فإن موضوعه يتطرق في الحقيقة إلى غياب هذه السيرة، أو على الأقل إلى ندرة حضورها مقارنة بالسيرة الذاتية الرجالية أولاً، ثم بالرواية والشعر النسائيين ثانياً. كما يتطرق بإيجاز - في بيان سياق الحديث في بعض المنجز منها، وبالذات (رحلة جبيلية، رحلة صعبة) لفدوى طوقان - إلى الإلمام ببعض الخطوط العامة لهذا المنجز، وبعض من خصائصه؛ ذلك أن السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي تبقى - حسب القراءة الأولية - مشروعا كبيرا لما يكتمل.

ولسنا ندعي الإجابة عن الأسئلة المطروحة حول وضع السيرة الذاتية النسائية، وإنما نحاول البحث في بعض الأسباب التي تحكمت في هذا اللون من الأدب النسائي العربي. وإذا ذكرنا هنا، فإنا نقول إننا على وعي تام بأن عناصر السيرة الذاتية منبئة - إن لم تكن مستوفاة - في ثلثيا كل الكتابات النسائية؛ في شعر نازك الملائكة وفدوى طوقان، وفي روايات ليلى بعلبكي وكوليت سهيل وليلى عسيان وغادة السمان وعروسية التالوني ونوال السعداوي... إلخ، وفي المذكرات والأحاديث الصحفية، وفي غير ذلك وهو كثير^(٥). إلا أن هذا البحث يقتصر على «جنس» السيرة الذاتية بمضمونها الحديث كما حدده فيليب لوجون في كتابه المذكور أعلاه^(٦). وكما يتضح مثالي في مؤلف فدوى طوقان، ذلك أن هذا اللون من الكتابة - وقد عرف منه الأدب العربي الحديث نماذج فنية راقية، لكنها رجالية فحسب - هو الذي يتركز في عمقه وفي بنائه على ذات المؤلف نفسه، رجلا كان أو امرأة، وعلى كشف إيماءاتها وخفائها، وعلى تجرلها من لبوس المواقفات الاجتماعية وقيم الأخلاق التي من شأنها دائما إضفاء ستار كثيف دون حقيقة الذات وأغوارها. إنه، بالانساق الكبير بين مرجعياته الخارجية، أي الواقع التاريخي الذي يمكن أن تميزه باسم العلم^(٧) ومكوناته الفنية الداخلية ينجح للتماهي مع ذات المؤلف بصفة فردا تاريخيا هو عبارة عن منظومة من الأحداث المتصلة بالزمان والمكان والميزة له عن غيره، فيقتصد بما لذلك في اللجوء إلى دواعي الخيال مستجيبا لتطلعات واقع

الفرد التاريخي. ولمعمرى، إنه من الصعب على المرأة العربية - في ظرفها الحالي - أن تخوض مثل هذه التجربة.

وتقتضي ضرورة البحث أن نبدي بعضا من الملاحظات العامة، هي في الحقيقة أقرب إلى البديهيات التي صار الباحثون يتناولونها كلما تناولوا مسائل «الجنس» في الإبداع الأدبي، خاصة منه السيرة الذاتية والتحديد هوية «الأنا» بصفته مؤلفاً - سارداً بطلاً، هذا الأنا تعامله الآن على أنه مذكّر، وهو يتخذ - في اللغة العربية مثلا - خاتمة هي أقرب إلى وضع الحياد منها إلى الوسم بأحد الجنسين لولا تمييز الإسماء في النحوي العربي. هذه الملاحظات نوجزها فيما يلي:

أولاً: هناك ظاهرة تفترض مبدئياً لا جنسية الأنا في السيرة الذاتية، في المستوى النظري على الأقل، وهي تتمثل في اتحاد المرأة والرجل في مواقفهما الوجودية الأساسية، إذ لا يوجد أي فرق بين الجنسين في الوعي بالهوية - الحقيقة الوحيدة - ولا في الحرية الوجودية، ولا يوجد فرق بينهما في الوعي بالزمن والتاريخ وفي الإيمان بالله، أو بالقوى الغيبية بصفة عامة ولا في التساؤل حول الغيب وحول معنى الحياة^(٨) وبعبارة موجزة لا يوجد فرق بين الرجل والمرأة في كل ما يخص العوامل الإنسانية العميقة التي تكمن وراء إنشاء السيرة الذاتية للفرد.

ثانياً: مما تفسر به السيرة الذاتية تفسيراً نفسانياً أسطورة العودة إلى الرحم. إن إنشاء السيرة الذاتية فعل عودة إلى الأصل، إلى الرحم، فعل شبيه بفعل العودة إلى الزمان الأول - زمان البدايات، زمان الخلق. وترى بياتريس ديسبي أن الأساطير وصيد مشترك للإنسانية، تنتمي إلى الرجال كما تنتمي إلى النساء. إنها النسيج الكبير الذي يغطي الإنسانية جمعاء، إلا أن الرجال والنساء لا يتخذون منه الثياب نفسها. كما ترى أن الأسطورة الأساسية للسيرة الذاتية هي طبعاً أسطورة العودة. إلا أن للسافة التي تقطعها المرأة لتعود إلى طفولتها تبدل مختلفة عن مسافة الرجل. وللمها تحظى بإمكانية عيش أحاسيسها الأولى بصفة مباشرة دون أن تقطع مسافة حقيقية. إن الرجل يتذكر ما مضى. أما المرأة فتجد دائما ما هو حاضر^(٩). تقول، إذن، إن اشتراك الجنسين في

نضيف إلى هذا، أنه من بين مظاهر المدّ الحضارى الأوروبى، فى المجتمع العربى الحركة النسائية (Féminisme) التى اجتاحت الغرب والعالم، والتى اجتهدت فى ردّ الاعتبار إلى المرأة بصفتها إنسانا يقف والرجل داخل التاريخ، ففتحت لها بذلك آفاقا رحبة. ولم تكن أسماء : كيت ميلت وفيرجينيا وولف وميمون ديوفوار مجهولة لدى المرأة العربية. إن كل ما سبق ذكره، من شأنه العمل على ازدهار السيرة الذاتية لدى المرأة. فلم لم يحدث ذلك إلا فى الأقل؟

نقول فدوى طوقان:

وخرجت بنت الحياة إلى أمّها الحياة وكانت
صادقة كل الصدق فظالماتها بوجه طبيعى أصيل
هو الوجه الذى يصرّ المجتمع بقوانينه وتقاليده
الصارمة على تربيته، وإضفاء قناع كاذب عليه.
ولم تكن بنت الحياة أنانية، أخذت وأعطت
وكان العطاء قانونها فى الحياة تعمل به. فقد
كان جزءا لا يتفصل من طبيعتها... (١٢).

فهل خرجت المرأة العربية فعلا بواسطة سيرتها الذاتية؟ إنه من الصعب أن نقرّ بذلك، إذا استثنينا قلة قليلة من الكاتبات. ورغم ذلك، فقلعه يوجد من المآخذ على كتاباتهن ما يؤكد ضيق نطاق السيرة الذاتية.

وإذا كان البحث يتطلب تفسيراً لذلك، فإننا نوجز هنا التفسير فى جملة من الملاحظات، لعل أولاهما أننا إذا اخترنا السيرة الذاتية - وإن كان الاختزال محلاً - فى أنها لغة الجسد وتاريخه، وتعنى بالجسد هنا لا الجسد الرمزم كما يتبدى فى الرواية والشعر. وإنما الجسد الواقع المرجع، وفى أنها لغة العاطفة والطموح والأمال الشخصية الخاصة بالذات، تتشرّ فى الناس بصفة مباشرة وعلمية، قلنا إن هذه اللغة فى الحضارة العربية الإسلامية مرت عبر مفاهيم ليس من السهل على المرأة أن تخترقها أو أن تستغلها لذاتها. إن الوجه الثقافى - للجسد طاع على جانبيه البيولوجى الموضوعى، ولذلك أحيط بسياج من الهرمات. واختترعت له لغة خاصة هى لغة المجاز: إن هذا الجسد ليس مسلّحا لكى يواجه كلمات الآخرين، كما تقول آسيا جبار، وإن كانت تعنى لغة

حيث هذه الأسطورة من شأنه أن يسوّى بين حظوظهما فى إنتاج السيرة الذاتية بل لعله أن يرجّح كفة المرأة فى ذلك.

ثالثاً: فى خصوص الجنس الروائى النسائى تكاد آراء النقاد تجمع على أن الرواية النسائية تفتقر إلى البناء الحقيقى للمحدث وإلى بناء السرد، وتتركز فى عمقها على دقّ الإحساس، وكأنها بهذا تستدعى لغة هى لغة ما قبل الحضارة، لغة أصل الوجود. إن المرأة الروائية تحوّل المحدث فى أغلب الأحيان إلى حسّ. ويظهر ذلك فى الحماس الدافق فى تكرار الصوت والكلمة على حساب البناء السردى. ومعنى هذا أن البناء الروائى يجذب شيئا فشيئا نحو السيرة الذاتية، كما كنا أشرفنا إليه أعلاه. بل تلاحظ بهجيت لشار، بخصوص الكتابات النسوية عامة أنها وسيلة للارتداد إلى الاحتفال بجسد الأم، ومن هنا انتشار لغة الجسد والأحاسيس والاحتفال باللفظة على حساب بناء الجملة. كما تلاحظ نزعة جارفة إلى اللجوء إلى الطبيعة التلقائية وكأنها الطبيعة الساحرة (بمفهوم السحر والمجاز) (١٣).

وإن القارئ ليلاحظ، لدى فدوى طوقان - هذه المرة فى سيرة ذاتية حقيقية - لجوءاً أسطوريا إلى الطبيعة التى أصبحت بالنسبة إليها مخلصاً حقيقياً، كما أن حضور أمها، بجسدها، على قدر كبير من النضاعة، يعكس الأب.

رابعاً: يحدّد النقد جملة من الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة وراء إنشاء السيرة الذاتية، منها توضيح المواقف وتصحيح الأوضاع والتأثر بظاهرة ما وشكوى الانصياع، والامتثال لنوعى الضمير الدينى وغير ذلك. والمعروف أن الانصياع سيطر على وضع المرأة العربية طيلة تاريخها، إذ إنها عاشت غالباً القهر والانفلاق والاضطهاد، أو حسب عبارة فيرجينيا وولف: «تلك المرات المظلمة فى التاريخ» هذا الوضع، صوره فدوى طوقان بكثير من الشفافية الفنية، وبكثير من النعمة والتأثر كذلك فى قولها:

فى هذا البيت، وبين جدرانها العالية التى تحجب كل العالم الخارجى عن جماعة الحرم الموروثة فيه انسحقت طقولى وصباى وجزء غير قليل من شبائى (١٤).

وفوق علاقتها بالواقع التاريخي تبقى مكتشفة الجوانب بعناصر الغموض. ولا تقصد بالغموض هنا الغموض التاريخي الذي يحدث فجوات في علمنا بمنظمة حياة الكائن، بل الغموض الوجودي، غموض الكائن الذي يأبى مساكنة التاريخ والواقع البشرى. أيتعلق الأمر بإرادة واعية من قبل الكتابة ذاتها، أم هو سمة أدب المرأة التي تردت في لا وعيها إلى زمن ما قبل التاريخ وفاء لصورتها الأسطورية الحقيقية؟

أما ثانية الملاحظات بخصوص غياب السيرة الذاتية النسائية، فتتعلق بوضع المرأة العربية في فنّ الأدب. فقد درج الأدب العربي، والشعر بالخصوص، على تغييب ذات المرأة. وتعني بهذا الكلام أن المرأة في الشعر العربي مثلث «الموضوع» .. لا أحد منا ينكر أهمية الغزل في الشعر، وإن جوهر هذا الغزل حسبا نرى تعبير فني عن ميول الرجل الجنسية التي أدت به إلى اتخاذ موضوع لميوله تمثل في المرأة. وعندك كان جسدها - وهذا فقط بشفاعة من الشعر - مصدر الإلهام. وكان تاريخه وتطوره وحتى بعض خوالجه العاطفية موضوع الفن الشعري، وبالتالي ميدان التحديد القيمي لمفاهيم الأخلاق ومقاييس الجمال، ولكن من منظور الرجل فحسب. وبعبارة أخرى، جعل الشعر من المرأة - عروس الشعر كما كان يقال - «هي» منبئية عن الوعي وعن التاريخ. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فكيف لهذه «الهي»، الموضوع، أن تنقلب إلى «أنا» الذات الفاعلة في ذاتها أولا وفي التاريخ بعد ذلك؟ ثم كيف تستطيع أن تتوصل بلغة هي لغة الرجل أسما فتبلغ بها هوية الذات التي طلعت، أو كادت، على مختلف المستويات. إن هذه اللغة الذكورية من شأنها من ناحية أخرى أن تخول دون قدرة المرأة على بناء قصة ذاتها، أي على البناء السردي الذي تتطلبه السيرة الذاتية. إن الذات معطى تاريخي واقعي، والسيرة الذاتية إصادة ببناء لهذا المعطى. وبما أن المرأة تعيش انشطارا بين كونها ذاتا وكونها موضوعا أرادها الرجل ببقية وقته، فإن ذلك كله انعكس سلبا على السيرة الذاتية. ولعل عجز المرأة العربية، أو على الأقل عزوفها عن هذا اللون من الإبداع الأدبي، أي عن بناء قصة ذاتها، نابع من عجزها عن بناء تاريخ شخصيتها. وفي المثال الذي اعتمدناه في هذا العمل

المستعمر الفرنسي. ولعل قولها، رغم ذلك، يوحى باحتكار الرجل حق الحديث في الجسد. ونقول مونيك غادانت (Monique Gadant) في سياق الحديث عن كتابات آسيا جبار:

أن يتكلم المرء، أن يكتب في الجمهور باسمه، هو بالنسبة إلى المرأة احتراق مزدوج، بصفتها فردا تجرديا، والحال أنها في الواقع موضوع جميع الهرمات، إنها الكائن الذي لا يبنى الحديث عنه ولا رؤيته، ولا مصرفته، إنها تمرّ غير مرقية... (١٣).

إن المهيب العربي الإسلامي، في مستوى الفن وعلى صعيد القيم الأخلاقية، نزل المرأة وجسدها منزلة تكاد تكون مطلقة. إنها منزلة «الدرة المكنونة» بل منزلة المرأة - الأسطورة التي:

لم تمشي ميلا ولم تركب على قتب

ولم تر الشمس إلا دونها الكلال

فكيف لهذه «الدرة المكنونة» أن تخرق الهرمات بكشفها عن ذاتها؟ وكيف لهذه المرأة - الأسطورة أن تتبدى فردا اجتماعيا تاريخيا؟ إن الصدف يأبى، أن يتشظى رغم جهود بعض للتمييزات من الأمبيات. ولقد تمتعت فدوى طوقان في سيرتها الذاتية بقدر كبير من الشجاعة والصراحة، وبخط وافر من الصدق والإيمان بالإنسان، ورغم ذلك يحس قارئها بكثير من الانواء إذا تعلق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف المواقف التي تتلج داخل صدر الأنثى المتفتحة على الحياة (نوضح الأمر هنا بالقول إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالمجتمع العربي، فقد عاب الناقد الفرنسي سانت يوف - مثلا - على مدم رولان حنيشها في أمور جنسية، لأنها... امرأ) ولقد صرحت مرارا - وتصريحها يحسب لها - أنها تتعمد إغفال أجزاء من ماضيها. إلا أن ما باحت به يبقى دائما محل سؤال: فمن الجلي أنها صدقت الحديث وولفته، واستشهدت بأحداث التاريخ العامة، وكذلك بالأشخاص حولها، إلا أن قارئها يخرج من مؤلفتها بانطباع عام يلح عليه فيسرف في الإلاحاح. إنه انطباع معالجة الكيان الشبيه بالأسطوري. إن بطلا «رحلة جبلية، رحلة صعبة» رغم

يقول «أنه» إلا الشيطان. إن لهذا دلالاته العميقة في مدى تشكيل ملاحم الفرد المواطن. بل تتساءل آسيا جبار باستنكار بما مفاده:

كيف أقول «أنه» بما أن هذا قد يعنى الاستهانة بالقواعد الأمهات التي تشد مسيرة الفرد إلى الخضوع الجماعي؟ (١٤)

أود أن أنير كذلك إلى عامل آخر. ولو في شكل تساؤل: إن السيرة الذاتية تبقى في نهاية الأمر جزءا من التاريخ، وإن كان على خصوصية شديدة ومعقدة، فهل يعود فقر السيرة الذاتية النسائية إلى فقر في تاريخ المرأة العربية، بما أنها كانت - وربما لا تزال - مقصاة عن الفعل الذي تحقق به ذاتها؟ لعل المبدعين من الرجال الذين كتبوا سيرهم الذاتية كانوا يشعرون بأنهم فعلوا، وبأنهم فاعلون في التاريخ فكانت كتاباتهم إسهما في هذا الفعل، وإن إشراف ذات فدوى طوقان في سيرتها الذاتية يتجلى بحق في رواية قصة شعرها، إذ إن هذا الشعر كان بمثابة الحدث الذي ملأ كيانها، وإن قارئها ليترك أنها بالشعر تسمى إلى تحقيق ذاتها. أفكانت تحس - ولو في لاشعورها - بأنها تفعل - بالشعر - في التاريخ؟ خصوصا إذا اعتبرنا معاناتها غير الشعرية (في علاقتها بالمجتمع) في سبيل تحقيق حدثها الشعري؟ إن هذا التساؤل يرقد سابقه في مسألة الفعل في التاريخ.

وفي الختام أقول: إن هذا البحث تناول بإيجاز ظاهرة السيرة الذاتية انطلاقا من فعل الكتابة، أي من جهة المبدعة الباقية، وبقي التساؤل مشروعا حول جانب المتلقي: أي كيف يتلقى القارئ العربي - رجلا كان أو امرأة - النص السيرداني النسائي؟

نجد أن فدوى طوقان تراكم ذاتها ولا تبني قصة لها. فكثيرا ما تمتزج الأحداث بهذا التراكم حتى يصعب في بعض الأحيان التمييز بين ما هو ذات وما هو خارج عنها. لقد صادفت حياتها الأحداث الكبرى في فلسطين، وما هي بالأحداث التي يمكن أن تغفل، وإذا لست أدعو إلى أن تلذّب ذات الفرد في الأحداث العامة، إذ السيرة الذاتية ليست تاريخا عاما، فإني ألاحظ - وقد لا أكون مصيبا - أن المؤلفات تكاد تزج هذه الأحداث - على ضخمتها - لفائدة ذاتها. إنها تلقى عليها ظلالا من الضموض، وتجعل منها أطرافا مخوط محورا هو ذات البطلة. فهل يرجع الأمر إلى أن إعادة بناء الأحداث العامة تستدعي البناء السردى وهو على ما يناه بالنسبة إلى أدب المرأة؟ أم إلى أن الصعوبة لا تزال قائمة في تحديد هوية «أنه» المرأة: أهو ذات كما هو المفروض في الكائن الإنساني أم موضوع كما صنعتها الثقافة العربية، وعندئذ لم يتيسر التمييز الكافي بين البطلة - على أنها ذات - والأحداث الخارجية، أو العالم الخارجي بوصفه موضوعا؟

تتملح الملاحظة الثالثة بالمعطى الحضاري العام. فلا شك أن ازدهار السيرة الذاتية حديثا يعود إلى إرساء القيم الليبرالية في الغرب. ومنها بالأساس قيم حرية الفرد واستقلاله عن جميع أوجه القسر ومؤسساته. الفردية، إذن، ظاهرة غربية ترجع كل أنواع النشاط إلى الإنسان ذاته. أما في المجتمع العربي، فإنه رغم تسرب كثير من قيم الحضارة الحديثة، ومنها بالأساس الوجه الليبرالي، بقيت قيم فؤان الفرد في المجموعة أو في الذات الإلهية مترسخة في وجدان الأفراد. ربما أن السيرة الذاتية قائمة على الفردية، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوماته الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموعة، فإنها تبقى - لدى المرأة بصفة خاصة - مرتنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقل، فردا لم يرق بعد إلى مستوى المواطنة، سواء تعلق الأمر بما يسمى المجتمع المدني، مشروع المجتمع العربي الذي لما يكتمل، أو تعلق بالمنظمة القيمية التي لا تزال على قدر كبير من المحافظة. نحن نستعيد بالله من كلمة «أنه» ولا

مواضيع:

- ٦ - في كتابات جورج لوكاش بالخصوص، وفي أدبيات الماركسية بصفة عامة.
- ٧ - قصد هذا المؤلف صاحب السيرة الذاتية .
- ٨ - انظر بهذا الصدد مقال دا' Doue 'Yvonne Peile' في الموسوعة العالمية.
- Encyclopedie Universelle. "Art: Femme".
- ٩ - Bèatrice Didier, L'écriture Femme - P.U.F. 1981. p. 258
- ١٠ - Brigitte Legons, Encyclopedie Universelle, Art:Femme
- ١١ - شوي طرطان: رحلة جبلية - رحلة صعبة - عمان، ١٩٨٥، ص ٤٠ .
- ١٢ - المصدر السابق، ص ١٣٩ .
- ١٣ - Peuples Méditerranéens, no. 48, 49, p. 94 - ١٣
- ١٤ - المرجع السابق ص ٩٩، ٩٨ .
- ١ - في كتابات جورج لوكاش بالخصوص، وفي أدبيات الماركسية بصفة عامة.
- ٢ - Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, Paris: Seuil, 1975. Georges May, L'Autobiographie.
- (ولد عزبه محمد القشاني وعبد الله صولة - بيت الحكمة - تونس ١٩٩٧)
- ٣ - يوجز جابر عصفور طوابع التفاعل المتعدد بين الرواية والسيرة الذاتية في ذكره: الحدود المزدوجة التي تسم السيرة الذاتية فتتمكها من ملازمة أشكال السيرة الذاتية الأخرى. انظر مجلة العربي عدد ٤٧٠ - سنة ١٩٩٨
- ٤ - انظر جورج ماي - المصدر المذكور، خاصة الفصلين الأول والثاني.
- ٥ - يقول حبيب فراخ:
- إن صلة الرحم لا تتطوع بين الكتابات وطلائعهن. وحصر السيرة الذاتية سافر الحضور والبناء الوجداني الرومانتيكي دالم الدفق، وبغية الضوء مركزة على شخصية الكتابة البهجة بينما تبقى الخلفية الاجتماعية الواقعية خائفة في الظل.
- (الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٤ - ١٩٨٥، ص ١٤٧ .



تداخلات النصوص والاسترسال الروائي

تقاطعات رواية السيرة الذاتية

ورواية الاغتراب

أحمد درويش*

مخاوف انقطاع الصلة مع هذه الجذور، أو انقطاع المرجعية التي يستند إليها الكيان الإنساني في تماسكه واستمرار وجوده.

إن هاتين الظاهرتين من ناحية، ومناطق التقاطع بينهما من ناحية أخرى، قد تركتا بصماتهما لا على مسار تاريخ الرواية العربية فحسب، بل على مسار استخدام التقنيات في الجنس الروائي الوليد نسبياً في ذلك الألب، وعلى مفهوم مناطق التمايز أو التداخل بينه وبين أجناس ثرية أخرى مثل جنس السيرة الذاتية نفسه، وجنس التاريخ، والمقالة والتقرير الصحفي، فضلاً عن ملازمة شواطئ أجناس أخرى كالشعر في بعض الأحيان.

لقد بدأ التقارب بين السيرة الذاتية والرواية والاعتراف بالمحاولات الأولى شبه الروائية التي عرفها القرن التاسع عشر، سواء اتخذت شكل القصص على لسان المتكلم الأول صراحة كما كان الشأن مع رفاة الطهطاوي وغيره من رواد

هنالك علاقة ظاهرة لا تخفيها العين بين فن الرواية في الأدب العربي وظاهرة الجنوح إلى الحديث عن السيرة الذاتية، باعتبار سيرة كل إنسان في ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع في تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل أية رواية خيالية أخرى، أو كما كان يقول جونسون: «إن حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله هو»، وإن كانت هذه المقولة في ذاتها قد تعرضت لكثير من النقاش على يد أندريه مورو ورفاقه من مؤسسي أصول فن كتابة السير الذاتية وتشابكاتها الروائية^(١).

ويساند هذه الظاهرة في تاريخ الأدب العربي ظاهرة موازية هي جنوح كثير من روايات الاغتراب إلى منابع السيرة الذاتية لإثراء المادة الخام بمعطياتها في عملية تدويرها وكأنها عودة للجذور من خلال اشتداد البعد المكاني الذي قد يشير

* أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

الحياة السياسية والتعليمية في مصر القرن التاسع عشر^(٣)، وسوف يتخصص هذا الأفق في الكتابات الروائية التي سوف يشهدها القرن العشرين، والتي سوف يدور معظمها حول تجربة فرد شرقي مسافر أو منبثق إلى أوروبا وعلاقته بأحد من الأوروبيين بغلب أن تمثل المرأة الجميلة القطب الرئيسي فيهم، وأن يكون لتجربة الجسد نصيب وافر من هذه العلاقات.

لكن هذه التجربة ستحمل أيضاً بلبلة ظاهرة تعبيرية، سوف تتكرر في الأعمال الروائية التي تنتمي إلى هذا اللون وهي ظاهرة «الثرثرة» بالمفهوم الروائي، والخروج إلى مجال الاسترسال، مع تعدد الدوافع والأشكال. ولقد كان الدافع في علم الدين - التي كانت في طور تجربة الشكل الروائي - هو إشباع النزعة التعليمية التي شكلت هدفاً أساسياً، وفي هذا الإطار كانت صفحات كاملة من المعلومات حول الزراعة أو الملاحة أو الجيولوجيا، تبعاً للموقف الذي تثيره المسامرة المطروحة.

إن اتصال الرواية بالسيرة الذاتية والاعترا ب ما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار «الأنا» مع «الأخر» ومحاولة رؤية الذات من بعيد، سيشكل علامة بارزة في عدد غير قليل من الأعمال الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن قطعتها الرواية العربية في رحلتها منذ ظهور ما اصطلح على تسميته بالأعمال الروائية بالمعنى الخاص، ويندرج في هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر (زينب) لأحمد حسين هيكل ١٩١٤، (أديب) لطف حسين ١٩٣٥، (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ١٩٣٨، (الأنام) لطف حسين - الجزء الثاني ١٩٣٩، (تقدير أم هانم) ليحيى حقي ١٩٤٤، (الحى اللاتيني) لسهيل إدريس ١٩٥٤، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ١٩٦٥، و (الحب في المنفى) لبهاء طاهر ١٩٩٥.

وقد يكون للارتباط بين التجربة الروائية الناضجة الأولى عند هيكل وهذين المنصهرين، أثر في شيوخ نموذج «الاحتذاء» ومعالجة بعض هموم الذات والجماعة من خلال مسار أصبح مطروقا وأمثا إلى حد ما. ولقد أعطى هيكل بوضوح ارتباط روليت بالغرب دافعا ومكانا للميلاد، حيث كتب في مقدمة الرواية:

الحوار الحضارى مع الآخر، أو اتخذت شكلا يلتصق الطريق إلى الجمع بين هذه الظواهر كما حدث في كتاب (علم الدين) لملى مبارك، الذى حاول من خلاله أن يوارى من الصوت الصريح للمتحدث الأول في السيرة الذاتية، كما فضل رفاقة - إلى صوت موارب، يوم بالحديث عن السيرة الغريبة من خلال إشارته إلى بطل يحمل أولا رمز الاسم الأدمى العام «هيان بن بيان»، ثم يتم تخصيصه في صورة اسم شيخ عالم أزهري هو «علم الدين»، وعندما تقترب منه تجده ليس شيئا آخر سوى اسم بطل السيرة الذاتية الروائية نفسه «على مبارك» حيث تأخذ الشخصية المستعارة منه الحرفين الأولين من اسمه والحرف الأول من اسم أبيه وتضيفهما إلى «الدين» الذى لا يخفى موقعه الرئيس في الحوار الحضارى مع الآخر.

وإذا كانت هذه المحاولة المبكرة الروائية تلبس مسوح السيرة الذاتية، فإنها سوف تتخذ من الاعترا ب موضوعا لحركتها مع أن نقطة انطلاقها كانت من إحدى مطابع القاهرة الخروسة حيث يلتقى مستشرق إنجليزى يهتم بطباعة قاموس عربي بالشيخ الأزهري علم الدين مصصح القاموس، وحيث يقودهما الحوار الحضارى حول الشرق والغرب إلى دعوة المستشرق للشيخ لى يزور موطن الحضارة الأوروبية، ويكون دليله الذى يطلعه على أسرارها ويحاوره حول فوائدها هو الاطلاع والحوار الذى يستغرق مائة وخمسا وعشرين مسامرة تحتل نحو ألف وخمسمائة صفحة وتقع في أربعة أجزاء في كتاب (علم الدين)^(٤). ولكن الالف للنظر أن المستشرق الإنجليزى الذى يوجه دعوه لعلم الدين لزيارة إنجلترا، يبدأ بزيارة فرنسا تستغرقه الرحلة كلها هناك، وكان ذلك امتداد للاعتراب الحضارى الذى مارسه من قبل رفاقة الطهطاوى في (تخليص الإبريز).

أما الأفق الحضارى الذى تميزت به هذه الضفيرة الثلاثية «الذاتية - الروائية - المستعارة» فقد كان شديد الاتساع، يعكس أبعاده بعض عناوين المسامرات مثل «السفر والزواج»، والسكة الحديدية، والموالد والأعياد، والحنات واللوكانندات والنساء والملاحة والتعليم والقهوة والحنش والمصري الشريف ودود القز وبلاد سنغافيا والجيولوجيا والزراعة.. إلخ، وهو أفق واسع حاولت أن تسيطر عليه نظرة أديب كان يحمل بنور كاتب روائى كبير لولا أن شغلته

الذاتية على الإقناع نفسه كما حدث مع العقاد والملازنى وطه حسين والحكيم.

إن نزعة الاسترسال أو «الثرثرة» الروائية التي رأينا بدليتها تولد مع علي مبارك في «علم الدين» تحت دوافع النزعة التعليمية، سوف نرى بعض مظاهرها تتجسد هنا في «زنب» تحت دوافع أخرى، كان من بينها اقتداء نموذج جان جاك روسو في «هلويز الجندية» من خلال إقامة الهيكل الفني للرواية على أساس «تمجيد الطبيعة» وتقنية الرسائل المتبادلة بين العاشقين، وقد قاده ذلك إلى أفراد كثير من الصفحات المستقلة حول هذين المحورين. وإذا كان محور تمجيد الطبيعة يمكن الدفاع عن الاسترسال فيه، كما صنع يحيى حقى، بالقول بأن «الطبيعة في قصة هيكل ليست عنصرا لاثناها كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها، بل هي عنصر قائم بذاته يلعب فيها الدور الأول»^(٦)، فإن الاسترسال في الرسائل يصطبغ الدفاع عنه لأن «عزيزة» أحد طرفي المراسلة، كانت كما وصفها هيكل نفسه، على قدر متوازن من الإلمام بالقراءة والكتابة.

وإذا كان مناخ الحوار العاطفى من ناحية، وقصر باع أحد المتحاورين من ناحية أخرى قد حد من التضخم الكمي لظاهرة الثرثرة الروائية، عند هيكل في رواية «زنب»، فإن انتقال الحوار إلى دائرة الحوار الفكرى والحضارى والثقافى وارتفاع مستوى المتحاورين قد فتح الباب على مصراعيه في رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق»، لتحتل الحوارات والتأملات رقعة واسعة تكاد تملأ أحيانا بحبكة البنية الروائية للأحداث. إن «عصفور من الشرق» قد لتلقى في نواتها الأولى مع «زنب» في أن كلا منهما يعكس مشاعر الشاب الشرقى الذاهب إلى الغرب وإلى فرنسا خاصة في بحثه دراسية والمعبر عن مشاعره في هذه الفترة حبال الأوتة والوطن البعيد، ولكن هيكل كان يتخذ من موطن «الاغتراب» مكانا لإطلاق التأمّل والحوار، على حين اتخذ الحكيم موطن الاغتراب مسرحا للحوار، ودعا إلى المشاركة فيه أطرافا يتمتعون إلى حضارة الآخر. ومن هنا فإن حواريات الحكيم هنا مع انطلاقها من نواة قريبة إلى هيكل، تنتمى إلى أفق قريب من علي مبارك في «علم الدين». إن هيكل أراد أن يرى الوطن من بعيد، على حين أراد الحكيم أن يرى الذات من بعيد وأن

كنت في باريس طالب علم يوم بذلت أكتيبها، وكنت ما أفتأ أعيذ أمام نفسى ذكرى ما خلفت في مصر ما لا تقع عيني هناك على مثله فيعاوننى اللون حين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة، وكنت ولوعا يومذ بالأدب الفرنسى أشد ولع واختلط في نفسى ولعى بهذا الأدب الجليل عندى بحتنى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن قمت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن ووجدات وصور مصرية، بعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب «زنب»^(٧).

وإذا كان هيكل قد أعلن عن الربط الواضح بين عنصرى الخربة والرواية فإن ناقديه يكادون يجمعون على الربط بين هذه الرواية والسيرة الذاتية حيث تعكس شخصية «حامد» وهى الشخصية الرئيسية في الرواية رغم إيهام العنوان، تعكس ملامح المؤلف في صباه في سهل الريف المصرى المضراء.

وقد لوحظ أن هيكل كان متأثرا في هذه التجربة الروائية الرائدة بالبناء الفنى لرواية جان جاك روسو، التى تحمل عنوان «جولى» أو «هلويز الجندية»^(٨).

ولاشك أن مناخ الاغتراب الذى ولدت الرواية فى إطاره، أتاح فرصة للتعبير عن مضامين ربما كان التعبير عنها محفوقا بقدر أكبر من الصعوبة خارج إطار هذا المناخ، ذلك أن تجربة التعبير عن عواطف الحب «نثرا» لم تكن لها قوة التعبير نفسها عن هذه التجربة «مشعرا». وفى الوقت الذى كان من المألوف عدم الربط الحتمى بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر وشخصية بطل قصيدته، فإن ذلك الربط أكثر قوة فى الخطاب النثرى. وانطلاقا من ذلك التصور فلقد كان من غير الميسور على شخصية تخلم بمستقبل سياسى اجتماعى مرموق مثل هيكل أن يكتب وثيقة نثرية يستشف منها أنه بطل تجربة أو مغامرة عاطفية، لكن جو «الاغتراب» دون شك سمح بتصوير للمسودة الأولى للتجربة التى جاءت دون توقيع صريح فى البداية، ثم نسبها هيكل إلى نفسه، وكسر الحاجز النفسى بين الوثيقة النثرية والاعتراف العاطفى، ولعل ذلك كان المهدد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة

يعيد تقلب المسلمات في ضوء حوارات. وربما لم يكن الطريق ممهداً أمامها إلا من خلال «مناخ الاغتراب» وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال روية السيرة الذاتية أن يشير قضية «الحب»، فإن هذا المناخ قد أتاح للحكيم أن يشير جانباً من الحوار حول قضايا مثل رؤية الشرق والغرب لقضية الأديان، وهذا هو محسن يطرح على محاوره الروسي مسيو ليفان سولاً:

أليست روسيا الآن جنة الفقراء؟

فأجابه الرجل كالمخاطب لنفسه:

أنظن؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض.

وصمت الرجل قليلاً، ثم قام إلى زجاجة «القدوكا» فتلول منها جرعة وهو يقول:

– أنت أيضاً ممن يعتقدون في هذه الخرافة: جنة الفقراء؟!

– إنني فكرت في أمرها كثيراً، ومن ذا الذي لم يفكر فيها؟ تلك مشكلة الدنيا التي لم تحل:

«وجود أغنياء وفقراء، سعداء وتساء على هذه الأرض».

من أجل هذه المشكلة وحدها ظهرت الرسل والأنبياء!

– يامسيو «ليفان».. لست أرى رأيك في أن المشكلة لم تحل! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول!..

ضفكر الرجل قليلاً، ثم قال كالمخاطب لنفسه:

– أنبيائكم أنت؟! نعم هذا من الجائز! إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم مملكة الأرض، بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا في القسمة «مملكة السماء» وجعلوا أساس التوزيع بين الناس «الأرض والسماء»، فمن حرم الحظ

في جنة الأرض فحقه محفوظ في جنة السماء... ولكن الغرب أراد هو أيضاً أن يكون له أنبياءه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد. وكان هذا الضوء منبعثاً من باطن الأرض، لا يأتي من أعالي السماء، هو ضوء العلم الحديث – فجاء «نيتا» ماركس، ومعهم «إنجيله» الأرضي: «رأس المال» وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض فقسم الأرض وحدها بين الناس ودنس السماء.

ويستمر الحوار في هذه القضية الفكرية بين محسن وليفان، عن المسيحية والماركسية والإسلام والفاشية، وعيسى ومحمد والفقراء والأغنياء^(٧).

ولا يلبث بعد قليل أن يعود إلى مشكلة النبوة في الغرب من خلال الحديث عن «أنبياء الخيال»: توماس مور وكامبانيلا وموريلي وكايبه، مشيراً إلى مؤلفاتهم في حوار مع الروسي، عابراً إلى استدعاء صورة السيدة زينب «ومعجزات الحجة عندها»^(٨). وعندما يفتح عينيه ذات يوم فيكتشف أن خيال للجنة القوية التي كانت تربطه مع صديقه والتي ظن أنها من القوة بحيث لا تنقطع لم اكتشف أنها أوهى من الحبر، يستدعي قصة الإله الهندي ماهاديفا وأرتيابته بمحبوبته الراقصة عندما هبط إلى الأرض متكرراً وإحراق الراقصة لجسدها معه عندما بدا لها أنه ميت.

وقد يتحول الاسترسال أو الثيرة الروائية في (عصفور من الشرق) إلى استدعاء معلومات وإلقاء دروس وتحليل قضايا، مثل هذه الصفحات الثماني^(٩) المتتالية التي قدمها حول التحليل الموسيقي وخصائص السيمفونيات عند فاجنر وبتوهوفن، وينقل صفحات من وصية بيتهوفن إلى شقيقه كارل وجوهان حول إصابته بالعمم.

وقد يبلغ الحوار الثنائي بين محسن وليفان حداً مفرطاً في الطول لدرجة يكاد ينسى معها القارئ أنه بين صفحات عمل روائي خلفيته حوار الحضارات، وظن أنه يقرأ عملاً فكرياً في حوار الحضارات يرتدي مسحة روائية. إن أربع عشرة صفحة^(١٠) كاملة يدور فيها الحوار بين محسن وليفان حول القوة المعنوية التي تحاول الأديان القديمة والحضارات الحديثة

تجديد جغرافى له، دون ربطه بتقيضه الملازم، ودون إشارة لوسائل الحركة إليه ولا للشعور المرتبط بالحركة، وهذا هو الذى يحمله عنوان رواية مثل «الحى اللاتينى» لسهيل إدريس، وقد تشير بعض عناوين هذا اللون من الروايات إلى منطقة «النبع» وحدها مع دوران معظم أحداثها فى منطقة المصب، كما هو الشأن فى رواية «تندبل أم هاشم» لبحى حقى التى يكتبى عنايتها بهذه الإشارة الجغرافية المكانية دون إشارة إلى دوافع الحركة أو وسائلها أو ملاتها.

أما «الحب فى المنفى» فتشير كلمات العنوان فيها إلى معطيات أكثر تخديدا، فمكان الاختراب هو المنفى بما تحمله الكلمة من نفي شوق «العصفور» أو سعى «الهجرة» أو الانبهار بالحق اللاتينى أو الانجذاب إلى «أم هاشم»، ويظل «المنفى» رمزا للإذعان لقرار رحيل تألى من خارج الذات، وهو فى الوقت ذاته رمز لتقطيع الأوصار مع الشرائع للملاصقة القريبة من النفس أو الجسد. لكن كلمة «الحب» فى العنوان تألى لكى تقدم توازنا مع حدث الإذعان وتقطيع الأوصار، فليس الحب إذعانا أو هو على الأقل ليس إذعانا لأوامر تألى من خارج الذات، أو هو مرة ثالثة ليس إذعانا يتم تقبله على مضض، وذلك كله لأنه فى نهاية المطاف ليس تقطيع أوصال بقدر ما هو تجميع وشائج. ولعل النقاء هذه المعطيات المتناقضة فى إطار عنوان واحد هو الذى يعطى هذا العنوان ملقا متميزا.

وإذا كان عنوان الرواية قد نسج هذا التوازن بين المنفى والحب، وهو فى الوقت ذاته توازن بين البعد والقرب، فإن مناخها العام قد مكثها من اختيار موقع خاص على شبكة روايات الاختراب والسيرة الذاتية، كانت معظم الروايات السابقة يحل أنفرادها موقع للمعوتين الشباب «الذين يتجهون إلى وسط أوروبا»؛ فرنسا غالبا وإنجلترا أحيانا، ويتجهون من خلال حمى الشباب إلى المرأة الفاتنة الشقراء ومن خلالها إلى الحضارة، ويظل هاجس الجنس يلهمهم ويداهمونه ويبترون عنه بدرجات مختلفة من الصراحة ومن وراه تألى بعض حوارات الحضارة. لكننا هنا فى وضع يختلف فى كثير من الزوايا، ليس البطل مبعوثا، وليس شابا، وليس المكان وسط أوروبا وليس الطرف الآخر الفاتنة الشقراء وحدها، وليس

أن تفرسها فى قلوب أبنائها كل بطريقته، وتمتلى هذه الصفحات بأقوال عيسى المسيح ومواقف بدر والنظام الرأسمالى للكنيسة ودور رجال الدين المسيحيين والمسلمين فى انهيار مملكة السماء، والفرق بين النظرة التكاملية للحضارات القديمة فى آسيا وأفريقيا والنظرة الأنانية للحضارة الأوروبية، الفتاة الشقراء التى تنجت عن تزواج الحضارات القديمة - ودور آدم سميت فى فتحت الحضارة الحديثة لقدرات الإنسان، ووجهة نظر الفيلسوف هكسلى فى أوروبا الحديثة، ورداءة الأدب الحديث الذى أصبح يتم تماطيه كالسجائر والأفيون، وخطر اكتساب الدهماء للثقافة السطحية، وتاريخ أوروبا المظلم فى إعدام العلماء ومحاكم التفتيش، وحوار الشاعر «كوكرو» والفيلسوف «جاك مارتين» حول الدين ودلالته على سطحية الادعاءات الروحية المعاصرة. ولأشك أن أسلوب الحكيم فى تناول هذه القضايا يمتاز بالسلاسة والعمق وأن ما يرد من آراء على لسان محسن وإفنان يتفق مع البنية العامة للشخصية على النحو الذى يتم التمهيد له والنمو به منذ بدايات الرواية. لكن التساؤلات المثارة تتصل بمدى تحمل الشجرة الروائية لهذه الأغصان المتهدلة فى بعض الأحيان، ومدى الخسارة التى تلحق بهذه الشجرة لو أنه تم الاستغناء عن هذه الأغصان، وتحويلها إلى شجرة فكرية أخرى ربما كانت لها ثمارها الأخرى المغايرة وظلالها المختلفة.

إن رواية «الحب فى المنفى» لبهاء طاهر، تدور فى الأفق نفسه الذى تنتمى إليه روايات الاختراب للمزوج بالسيرة الذاتية، ودلالة الاختراب قد تطل من خلال عناوين روايات أخرى عبر تجديد الزاوية المكانية المغايرة، ووجود رمز لإرادة للحركة إليها، كما حدث فى «عصفور من الشرق» حيث يتحدد مع الشرق تقيضه المرتبط به وهو «الغرب» موطن الاختراب. ومع العصفور رمز الحركة الإرادية السريعة التى تطفو فوق معوقات المكان، وكما حدث فى «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، حيث يشير «الشمال» هذه المرة إلى المصب للمقابل لمنع الجنوب، وتشير «الهجرة» إلى الحركة الإرادية فى السعى نحو الاختراب، وقد تحمل عناوين بعض روايات الاختراب، وصفا معايدا للمكان الجيد، مجرد

الجنس هو الهاجس الرئيسي وحده مدهاما ومدهاما، والصفحة الأولى من الرواية تشف عن هذا المناخ كله جملة واحدة:

اشتيتها اشتواء عاجزا كخوف الدنس بالهارم. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزا وأبا مطلقا، لم يطرأ على بالي الحب ولم أقفل شيئا لأعبر عن اشتهاى. لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك. كنت قاهرها، طرفه مدينته للفرقة فى الشمال. وكانت هى مثلى، أجنبية فى ذلك البلد، لكنها أوروبية. وجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة فى تلك المدينة (ن) التى قفدتى فيها العمل صرنا صديقين.

إن هذه الصداقة سوف تتحول فيما بعد إلى لون من الاشتواء والحب، وسوف تلغى الكثير من الفوارق الفاصلة بين المعجوز المطلق والصغيرة الجميلة والقاهرة للنفى والأوروبية المتجولة، ولكن سوف تظل طبيعة الحوار بينهما مختلفة عن طيبة حوار البؤرة والطرف فى كثير من الأعمال السابقة.

إن الحوار هنا أقرب إلى حوار طرفين يلتقيان فى زاوية بعيدة عن البؤرة، ومن هنا فإنهما مما ينجوان من حتمية الانجذاب والانبهار ويستطيعان مما أن يكونا متأملين فى حياد لما نسبته البؤرة لأطرافها، وهما يلتقيان فى مكان لا يمثل فى ذاته نقطة انبهار ولا نقطة عداء كما كانت تمثل باريس أو لندن بالنسبة إلى الأعمال السابقة، بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تتحدد له الرواية اسما، ويكتفى بأن يطلق عليه حرف (ن). ونحن، إذن، هنا فى الطرف المقابل من حيث قوة جذب المكان لمتوان مثل «الحى اللائق».

وكما تؤدي طبيعة المكان، ومن قبلها طبيعة العمر عند البطلين إلى تولين اتفاق الرواية بدرجة حيادية من الضوء يسهل معها رقعة كثير من الأشياء فى حجمها الطبيعي، تؤدي طبيعة عمل البطل الصحفى إلى تكوين الحوار والسرود

بلون خاص، يختلف عما كان عليه الحال فى البطل «طالب البعثة» أو الفنان أو المفكر... إلخ. لكن هذا الاختلاف لا يخرج الحوار والسرود عن الظاهرة العامة التى رصدناها فى هذا اللون من الروايات بصفة عامة، وهى ظاهرة الثثرة الروائية أو الاسترسال. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التقاط بعض ظواهر الاسترسال فى بناء الشخصية أو الحدث هنا أو هناك، لا يعنى أننا نعتقد أن مسار الرواية ينبغى أن يكون خاليا من التوتر أو التمرج والامتداد. لكننا نفرق بين امتداد يعد طبيعيا لإحدى الخلايا الحية فى بناء الرواية، ويؤدى بشره أو انحساره إلى الإحساس بنقص واضطراب فى بناء هذه الخلية كما هو الشأن فى كثير من الأعمال الروائية الكبيرة فى الأدب المالية، ومن بينها كثير من روايات نجيب محفوظ فى الأدب العربى، وامتداد قد يكون مفيدا فى ذاته، وقا قيمة فكرية أو أدبية أو إنسانية، وعاملا مهما فى إضاءة بعض جوانب الحدث بل بعض أبعاد الشخصية فى ذاتها، ولكنه يبقى بالنسبة إلى الخلية الروائية تنوعا ملصقا من الخارج، يمكن أن يتم عزله عن الشخصية أو عزل الشخصية عنه مع احتفاظ كل منهما بقيمته الذاتية فكرية وأدبية، ولكن دون أن يحس الطرف الآخر باضطراب وخلخله جذرية، مع أن الالتحام فى بعض الأحيان يكون محكما، ويكون الالتصاق بالأكثر مهارة فى الصناعة.

فى هذا الإطار تبدو الثثرة الروائية أو الاسترسال فى «الحب فى المنفى» متوائمة مع طبيعة عمل البطل الصحفية وتبدو فى مجملها متممة إلى هذا المجال من تقارير كاملة تضاف، أو مقالات يقبس منها أو مقابلات تسجل. والمؤلف نفسه يطن لهذا فى وضوح فى كلمة الرواية الختامية حين يوضح أنه:

فى الفصل الأول: قصة تعذيب ييلرو إيسانيز ومصرع شقيقه فريدى فى شيلى، الاسمان حقيقيان والوقائع حقيقية مع شىء من التصرف.

فى الفصل السادس: شهادة الممرضة الترويجية عما حدث فى عين العولة شهادة حقيقية، وهى مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها.

مجموعة من المناخات ذات الدرجات الحرارية المتفاوتة، بعضها يتنمى إلى عالم خاص هو العالم الروائي الذى يتمتع بمقاييس خاصة تختلف من رواية إلى رواية فى التحديد الضمنى غير المصرح به للمعنى الزمان ومعنى المكان ومعنى أبعاد الشخصية، وهى معان لا تتفق بالتأكيد مع الأبعاد الخارجية الواقعية، وإن لم تكن بالضرورة متناقضة. وهى أبعاد تختلف حتى لدى المؤلف الواحد من عمل روائى إلى آخر، تبعاً لحجم ودرجة تقصير أو تخريب أو استغلال أو استدارة المرأة التى يضعها المؤلف أمام القارئ.

ومن هنا، فإن الخروج المفاجئ أو المتكرر أو الطويل، قد يحدث لونا من التشوش على شاشة التقى بين العوالم التى يتنمى إليها كل من «محسن» و «سوزى» و «بيت هوفن» و «هكسلى» أو «إبراهيم» و «بريجيت» و «ليريل شارون» و «سعد حلال».

ولابد أن يقود ذلك إلى التساؤل فى نهاية المطاف حول اتجاه «الداخل الأجناس» الذى يشيع فى النص الأدبى المعاصر، سواء بين الأجناس التى تنتمى إلى عالم الشعر من ناحية، وذلك التى لا تنقيد بالإيقاع من ناحية ثانية، أو ذلك التداخل حتى فى داخل الدائرة الواحدة، وهل يقتصر طرح التساؤل فى مثل هذا اللون، على علاقته بقوانين «الإرسال» المتعارف عليها أو المتكررة أم أن التساؤل أيضاً ينبغي أن يمتد إلى قانون «التلقى» ومدى استيعاب الناقصة السائدة لدرجات التداخل المختلفة؟

فى الفصل العاشر: المقال المنسوب إلى برنارد الشخصية الروائية نص لمقال حقيقى.

وفى الفصل الأخير: شهادة الصحفي الأمريكى رالف حقيقى، الاسم الحقيقى والوقائع حقيقى.

وهذا توضيح جيد من المؤلف، وهناك تقارير أخرى ومقالات ومقابلات تزدهم بها صفحات الرسالة ذات الحجم المادى، مثل حوار الناصريين والشيوعيين ومنهجة دهر ياسين ومقالات الصحف العربية عن صابرا وشايفلا، والانتقام لضرب سفير إسرائيل فى لندن وموقف قوات الكتاب وقوات سعد حلال... إلخ.

وواضح أن طبيعة الاسترسال أو الاقتباس تتصل بالعمل الصحفي وبالمهمة التى ينشغل بها البطل والكتاب، وأن الاقتباسات التى تبدو بالنسبة إليه هو بطلا للسيرة أو لرواية السيرة ذات أهمية قصوى فى توضيح الموقف أو مسار الأحداث، ولكنها قد لا تبدو بالقدر نفسه من الأهمية لدى القارئ المتلقى الذى قد يحس أحيانا بأن المؤلف يحمل جانباً من اللعب بالثيابة عنه، ويكلفه مهمة التطواف على حقول من الزهر الحلو والمر ليحرب طريقة امتصاص رحيقها بنفسه واستخلاص عناصرها قبل العودة إلى المقعدة التى تختزل من خلالها الرواية. شهجة طويلة من العمر فى صفحات ممدودة. وقد لا يلاحظ المؤلف، أى مؤلف، الأثر المحتمل على مزاج المتلقى من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانا بين

مواش:

(١) تلميذ مرزوق، ابن الفراجيم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.

(٢) انظر دراسة تفصيلية حول الرقى بالأمر فى علم اللين، فى كتابنا «هيات الفن القصصى، دار غريب، القاهرة ١٩٩٨».

(٣) Louca Anowar. Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX siècle, p.88 et suivantes.

(٤) رواية «هيب»، طبعة دار المطر، ١٩٧٤، ص ١٠.

(٥) انظر دراسة حول هذا الموضوع فى كتابنا «الأدب المقارن، النظرية والطبق، القاهرة، إزمراء ١٩٨٥».

(٦) «صلى حلى، فجر القصة المصرية، القاهرة ١٩٧٥»، ص ٤٩.

(٧) انظر «عصفور من الشرق»، صفحات ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠.

(٨) نفسه، ١٠٢ - ١٠٤.

(٩) نفسه، ١٦٠ - ١٦٧.

(١٠) نفسه، ١٧٠ - ١٨٣.

الرواية والتاريخ

طريقتان فى كتابة التاريخ روائى

محمد القاضى*

إن هذه التساؤلات تمثل خلفية نظرية حاولنا فى هذا العمل أن نتحسّس الطريق إلى استكناه الأجوبة عنها، من خلال هذا اللون الإبداعى المرسوم بالرواية التاريخية، بما هى منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردى، إلا أن التاريخ خطاب نفعى يسعى إلى الكشف عن القوانين للتحكم فى تتابع الوقائع، فى حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالى تقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية. واقتصرنا فى ذلك على ألهمين هما (الزنى بركات) لجمال الفيثاني^(١) و(غرناطة) لرضوى عاشور^(٢).

وقد رأينا أن نطلق فى عملنا هذا من حدّ الرواية التاريخية والإلماع إلى ما تثيره من قضايا، دون التوقف عند تاريخها. فإذا تم لنا هذا المهام النظرى انتنينا إلى (الزنى بركات) و(غرناطة) لنفحص طرق استحضار التاريخ فى كل منهما، ونستكشف الغايات الكامنة وراء هذا الاستحضار.

ما الذى يحدث حين يتقاطع فى نص واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخى والآخر روائى، فيجتمعان فى جنس فرعى هو الرواية التاريخية؟ إنه لمن المسلم به اليوم أن:

كل نص نصّ جامع تقسم فى أحنائه نصوص أخرى فى مستويات متغيرة، وبشكل قد تصرفها إن قليلاً أو كثيراً؛ هى نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسج طارف من شواهد تالفة^(٣).

ولكن التماس يتخذ فى الرواية التاريخية صورة طرفة، إذ هو استجداء لخطاب التاريخ الماضى لإنشاء خطاب الرواية الراهنة. كيف يتم هذا الاستدعاء؟ ما آلياته؟ وعلى أية صورة يمثل التاريخ فى الرواية؟ ولماذا يقع ذلك كذلك؟

* كلية الآداب، جامعة تونس الأولى.

ولقد تنبه الدارسون منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية - مهما سمت إلى التوغل في الماضي - نطل على صلة بالحاضر لا يمكن أن تتخلص منها. وقد نظر الأخوان فونكور (Goncourt) إلى المسألة من زاوية التنازع، فقالا إن الروائي هو مؤرخ الحاضر. وميزا بين المؤرخ والروائي بحسب الزمن الذي يرتبط به كل منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المدرجة في سياق الزمن، والوقائع التي تخاكي ما كان وتصف ما يجوز أن يكون^(٧)، فقالا إن:

التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون^(٨).

غير أن هذا القول الذي ينلج في إطار المدرسة الواقعية، إنما ينطق عن هموم الأخوين فونكور اللذين بدا مؤرخين يرويان الماضي، ثم أصبحا روائيين يرويان الحاضر، فكان شغلهم أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الضربين من التأليف.

أما جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١) فإن نظريته التي عبر عنها في كتابه (الرواية التاريخية) تقوم على:

الانكاس من حيث هو مقولة رئيسية استعملها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن^(٩).

ومن ثم، فإن كتاب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضرة. وقد أخذ لوكاش من هيجل فكرة «المفارقة التاريخية الضرورية» وأدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياها الراهنة. وهو ما عنه بقوله:

إن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلاته بالحاضر. إلا أن هذه الصلاقة التاريخية، في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقاً، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة... بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجدداً باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعرة على

يعتبر النقاد أن الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلا في مطلع القرن التاسع عشر مع «والتر سكوت» (١٧٧١ - ١٨٣٢) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات التخيلية، وأحلقها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفصلات أساسية في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التي احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إلهازها مقولتين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر سكوت في مقدمة روايته (إيفان هو) (Ivanhoe) (١٨١٩) أنه «يفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع»^(١٠). وهذا يعني أن كاتب الرواية التاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعي مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث في إطار زمني ومكاني قوامه المشاكلة (La Vraisemblance)، وبذلك:

يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضياً وما يترب عليه من نتائج. ومن ثم فإن الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إن الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير^(١١).

إن الرواية التاريخية يتجاوزها حاجتان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بالاجتناب ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع الماثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائي من قبيل:

نمط القصة المفضى إلى الانزراج، والتشويق على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد^(١٢).

مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلي الذي يتم من خلال المنطق الظاهر أو الخفي الذي ينظم مقومات النص المختلفة ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضافر وتكامل.

وأول من حاول محاولة كبيرة في كتابة هذا اللون من القصة كان سليم البستاني. وكانت قصته الأولى هي «زنبلاء» التي أصدرها سنة ١٨٧١^(١٣).

ثم توالى الروايات التاريخية فكتب البستاني (بدور) ١٨٧٢ و«الهيلىم فى فتوح الشام» ١٨٧٤، وكتب جرجى زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسلام (١٨٩١ - ١٩١٤) وفرح أنطون (أورشليم الجديدة) ١٩٠٤، ويعقوب صروف (أمير لبنان) ١٩٠٧ وغيرهم^(١٤).

الذى يفتينا من ذلك أن هذا الفن الذى اقتبسه العرب من الأدب الغربى قد أخذ يشهد عوده، وإذا ما عدنا إلى التاريخ الذى ألفتة جمال الغيطاني فى آخر (الزنى بركات) للدلالة على انتهائه من تحريرها وهو ١٩٧٠ - ١٩٧١ انكشف لنا أن قرنا كاملا يفصل هذا النص عن أول رواية تاريخية فى الأدب العربى الحديث وهى «زنبلاء» لسليم البستاني. ومن شأن هذا أن يدفعنا إلى التوقف عند هذه الرواية التى كللت قرنا كاملا من العلاقة بين الرواية والتاريخ فى الأدب العربى الحديث.

وأما لثالية غرناطة، فإن تاريخ صدرها بين سنتى ١٩٩٤ و١٩٩٥ يدل على أن ربع قرن يفصلها عن (الزنى بركات)، مما يشى بتواصل الحاجة إلى هذا اللون من الإبداع، وقدرته على الاستمرار، واستجابته لمطالبات التطور الفنى والتحول الاجتماعى. ولكن اختلفت الروايتان من حيث الخصائص الفنية وأبعاد توليف التاريخ فإن بينهما مشابه لا تغلو من طرافة، لعل أبرزها أن التاريخ فيهما يتصل بفترة واحدة ويحوم حول موضوع واحد. فـ (الزنى بركات) تتحدث عن مطلع القرن السادس عشر ميلاديا، وعلى وجه التحقيق من سنة ٩١٢هـ / ١٥٠٧م إلى سنة ٩٢٣هـ / ١٥١٨م، وهى الفترة التى شهدت صعود نجم الزنى بركات بن موسى صاحب الحسبة فى مصر أيام الحكم المملوكى، والاحتلال العثماني لمصر. وأما (غرناطة) فتأخذنا إلى الأندلس فى الفترة الممتدة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة سنة ١٤٩٢م إلى صدور القرار بطرد الموريسكيين من إسبانيا

القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التى جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراثة على ما هى عليه^(١٥).

إن هذه الإشارات السريعة وإن لم تبين التطور الذى شهدته الرواية التاريخية ونظريتها، قد كشفت لنا عن أهمية هذا النوع الإبداعى فى الأدب الغربى، وهى أهمية تضىء لنا بعض جوانب الرواية التاريخية فى الأدب العربى، وإن كان يتعين علينا أن نأخذ فى الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن نفق على ما تتميز به حتى نستجلي مدى إسهامها فى تطوير هذا الفن ومدى إفادتها من المجال الثقافى العربى.

ينهب بعض الدارسين إلى أن:

التاريخ المقدم فى صورة روائية لم ينظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده فى الأدب العربى. فلدينا فى القديم روايات «عشرة»، و«سيف بن ذى يزن»، و«بنى هلال»، و«الجزيرة»، و«البطل»، و«ذات الهمة»، وغيرها^(١٦).

ويلحق بالسير والقصص الشعبية أشكال سردية ضاربة فى القدم لعل أبرزها على الإطلاق أيام العرب الذى اهتم رواه بذكر الوقائع التى كانت تدور بين القبائل العربية فى الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتد قرونا متطاولة، فإن:

الرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة من القرون الوسطى بقدر ما تمثل نبأنا مأخوفا من تربة أوربية أعيد غرسه فى حقل عربى، وهنا تتكرر الصورة نفسها التى نشاهدها فى كل مكان من الشرق والى تتمثل فى جلب الثقافة الأوروبية التى أخذت الكثير عن الثقافة العربية فى القرون الوسطى^(١٧).

وقد كان ظهور هذا الفن فى الأدب العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر:

قال في أحد أحاديثه :

الرواية هي سبب الوجود نفسه، وجودنا كله،
والتاريخ عبارة عن ماذا ؟ عبارة عن محكي .
ولذا ألقينا الرواية ضمن نغلي الوجود نفسه^(١٧) .

وهنا يفند التاريخ نفسه خطاباً سردياً، وتصبح الرواية
صنواً للوجود بأكمله، لا مجرد نسخة من التاريخ. ولعل
تعليق رضوى عاشور في ختام ثنائية (غرناطة) يندرج في
هذا السياق، فقد قالت عند إشارتها إلى المصادر التي
استمدت منها المادة التاريخية :

لن أقفل على القارئ بثبت كل ما استفدت به
من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة
إنشاءً روايياً^(١٨) .

إن الناظر في روايتي (الزنى بركات) و (غرناطة)
يلاحظ أن التاريخ حضر فيهما بشكلين مختلفين. فهو في
رواية الفيطاني محدّد بفترة زمنية قصيرة تكاد لا تتجاوز عقداً
من الزمان، أما في رواية رضوى عاشور فهو يمتد حتى يفيض
على القرن. التاريخ في الرواية الأولى متعصبٌ على جزء من
حيلة شخصية، وهو في الرواية الثانية يتابع حياة أسرة من
خلال أجيال أربعة : جيل أبي جعفر، وجيل مريم، وجيل
هشام، وجيل علي. وقد كان لهذا الفرق بين النصين أثر
جليّ في مستوى البنية الحداثيّة، وفي خصائص الخطاب
السردى.

١ - البنية الحداثيّة:

إن أهم ما تختص به رواية (الزنى بركات) من هذه
الجهة تركيزها على الوقائع التي صاحبت ظهور الزنى
بركات بن موسى، وتوليه نظارة الحسبة، وشروق نجمه وطلوع
سمعه، وصولاً إلى هزيمة السلطان قانصوه الغورى أمام
السلطان سليم المشمسي في مرج دابق ودخول المسكر
العثماني البلاد المصرية، إلا أن جمال الفيطاني لم يقدّم لنا
هذه الأحداث على نحو عطفى، وإنما انطلق من النهاية أو ممّا
يقرب منها حين ساد القاهرة جوّ مشحون من الترقب
والتوجّس في انتظار أخبار السلطان الغورى الذى خرج إلى

سنة ١٦١٦م. وعلى هذا النحو، فإن الروايتين تتصلان
إجمالاً بالقرن السادس عشر، وتصوران عصرًا من عصور
التحول موسومًا بهزيمة، هي هزيمة المصريين في (الزنى
بركات)، وهزيمة الأندلسيين في ثنائية (غرناطة).

بين الهزيمة المشرقية والهزيمة المغربية تنزل الروايتان،
إلا أن كلا منهما تتوخى أسلوباً مخصوصاً في الكتابة،
وتتعمد طريقة في استحضار التاريخ. وترتب على ذلك أن
كلا منهما تولّف التاريخ لغايات محددة وتسى إلى إحداث
أثر معين في القارئ.

وعلى هذين الجانبين سيكون مدار التحليل الذى
نتطلق فيه من طرائق استحضار التاريخ في الرواية، وتؤلّو إلى
غايات ذلك الاستحضار.

أولاً: طرائق استحضار التاريخ في (الزنى بركات) و
(غرناطة) :

إننا ننظر في هذين الأثرين من حيث هما روايتان
أساساً. ومن ثم فإننا لا نعلق أهمية بالجوانب التاريخية في
وجودها المادى ولا حتى في وجودها النصى من خلال كتب
التاريخ، وإنما نهتمّ بأشكال حضور التاريخ في الروايتين،
بمعزل عن المقاربة التاريخية المقارنة.

إننا لا نعتبر أن غاية البحث هي التحقيق التاريخى
لرصد مدى أمانة الروايتي في سوق الأحداث الواقعية. وبالتالي
فليس من دورنا أن نطرح السؤال الذى ألقته سامية أسعد أثناء
حديثها عن (الزنى بركات) إذ قالت:

أول سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال
الفيطاني بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ
العربى بعامة والمصرى بخاصة لا يسعه إلا أن يردّ
بالإيجاب. (١٩) .

إن ما أطلقت عليه الباحثة عبارة «الطابع التسجيلي»
أو عبارة «السرد الوثائقي»^(٢٠) ييسل رواية الرواية في منطقة
الظلّ، ويقدم مقياس الصدق على مقياس الفن. وهذا الموقف
في رأينا على طرفي نقيض مع موقف الفيطاني نفسه، حين

والنفسية وما تعرضوا له من ضروب التعذيب والقمع، إلى صدور القرار بتحليلهم عن إسبانيا. ولكن لم تفل (غرناطة) من حالات الاستيلاء والارتداد، فإن ذلك لم يكن وليد خطة متظمة، ولم يعتمد بوصفه محبوسة من خصائص البنية، وإنما أسلته اعتبارات مقامية يسعى من خلالها الراوي إلى إضفاء مشروعية على تتابع الأحداث. ومن ذلك أن سعدا حين أبلغ الموافقة على خطبة سليمة :

اضطرب وسرت في بدنه رجفة بصاحبها شعور
كأنه الخوف أو الحزن أو شيء آخر (٢٠).

وبعد أن فرغ من عمله اعتلى بنفسه وعادته به الذكرى إلى الماضي :

جلس سعد تحت شجرة كستناء برية وأغلق عينيه
، فرأى الصبي الذي كانه يركض في الوعر وقد
غلف وراءه بيتا كان عامرا بأمه وأبيه وجده
وأخته، بيتاً عاد قفرا في مدينة هدأ الحصار
والجوع وقذائف المدفع المباردية (٢١).

وبعد نهاية الذكرى يقوم سعد ويعود إلى الحمام حيث يعمل. إن هذا الارتداد مجرد تفسير لتمرر الفرح، فوظيفته إقناعية أكثر منها بنائية.

وتتمركز هذا الفسار بين الروايتين حين نأمل الشخصيات. نعم، إن الرواية التاريخية تزوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخيلة، إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحد وإنما يتجاوز إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية، وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المخيلة. ومن ثم فإن الشخصية في الرواية التاريخية محل تقاطع فيه التاريخي والروائي، والملم والخاص، والمرجعي والجمالي. ولكن الروايتين تتبلمان في ذلك نهجين غير متوازنين. ففي (الزينة بركات) تتجلى الوقائع من خلال الشخصيات التاريخية التي تعلق بها الأهمية الأولى. ولعل عنوان الرواية كاف للدلالة على ذلك. كما أن حضور هذا العدد الضخم من الأسماء التي تحيل على شخصيات جاء ذكرها في كتاب ابن إياس (بدائع

الشم لقتال الشماليين، ثم إذا بنا تطوى الزمن، ونرتد سنوات عشا لتتابع بملء ظهور الزينة وتوليه حبة القاهرة بعد إلقاء القبض على سلفه علي بن أبي الجود. ثم تتابع سعدا مسيرة الزينة حتى احتلال الشماليين مصر، وتجديد تعيينه محسبا للقاهرة بعد أن كان السلطان طوماي بك غضب عليه وجرده من وظائفه.

وإذا كان من البديهي أن الزمن الروائي مفارق وهنا لبدأ أساسي من مبادئ الزمن التاريخي وهو الخطية، فإن من الصير علينا أن نقبل برأي سامية أحمد التي تعتبر أن:

حركة الزمان في الرواية دائرية، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها، وهي إن كانت توحى بشيء فليما توحى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية (الزينة بركات)، وتؤكد هذا من الجذب الشكلي، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي فياسكوتشي جافني، وتنتهي أيضا بمقتطف من مشاهداته (٢٢).

ليس بإمكاننا أن نجاري الباحث في رأيها هذا، لأن بداية الرواية مختلفة عن نهايتها من زاوية الحدث ومن جهة الشخصية. فالرواية تنفتح بالتوجس الحذر والفتائل عن مصير السلطان وجيشه وحما ينتظر مصر من جرأة ذلك، والزينة بركات غلب منذ أيام لا يعرف مكلف أحد. أما نهاية الرواية، فقد انضح فيها المشهد وأصبحت القاهرة تحت الاحتلال الشمالي. وسعى الزينة بركات من جديد محسبا للقاهرة، فالبداية حيرة واستنهام والنهاية يقين والطمأنينة.

فإذا اتقنا إلى (غرناطة) وجدنا حظ الوقائع فيها ضعيفا، ومقابل ذلك كان الأمر فيها دافرا على إنشاء مناخ تاريخي لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلا بدور إقناعي من خلال استحداث خطية تفسر سلوك الشخصيات، وتبرز مواقفها. ولعل حضور المرجعية التاريخية هو الذي يفسر جوح الرواية للخطية إذ هي تتابع المسار الذي قطعته أجيال أربعة تنتمي إلى أسرة واحدة مرت بأطوار متصاعدة من سقوط غرناطة إلى محاكم التفتيش وانتفاضات الموريكيين بقشتالة

أن تنيب عن المسرح مدة ثم تعود شأن نعيم الذي سافر إلى أمريكا وبعد أن سلخ من عمره فيها عقوقا عاد إلى غرناطة. وعلى هذا النحو، هيمنت على (غرناطة) النماذج التمثيلية وإن كثرت لا تاريخية، وهيمنت على (الزنى بركات) الشخصيات التاريخية وإن لم تخل من سمات خيالية.

٢ - خصائص الخطاب السردى:

أول ما يلاحظنا في رواية (الزنى بركات) قيامها على سرادقات بدل الفصول. والسردى :

كل ما أحاط بشئ من حائل أو مضرب، وهو القسطاط يجمع فيه الناس لمرس أو ماتم^(٢٤).

فكأننا من هذه السردقات إزاء غمام تتقل من إحداها إلى الأخرى لتنفذ إلى الحيوات الخاصة. وتتسلل إلى البواطن والأسرار. ولهذا وسمت بعض العناوين الفرعية في السردقات بأسماء شخصيات من قبيل سعيد الجهني، زكريا بن راضي، وعمرو بن العلوي، ومقدم بصاصي القاهرة. كما حفلت بالنداءات والمراسيم والتقارير.

وقد طبع ذلك رواية (الزنى بركات) بتعدد الأصوات الذي أدى إلى تشظى التاريخ. ففي السردقات الأول يمثل حدث اعتقال علي بن أبي الجود بؤرة الحركة، ويفسر كثرة التساؤل عن سيخلفه في وكالة بيت المال والتحدث عن جهات الشرقية والحبسة:

من إذن؟

الأسماء كثيرة .. لكنها لن تخرج عن نرفهم
.. الأمير لملاي .. طلق .. طلق .. قشعر .

آه .. عد ضمالك يا جصا ..

لكن .. مستحيل أن يشغل أمير واحد كل الوظائف ..

من مدة والتدبير عمال لإزالة على .. فهل يطرد
السلطان ليأتي آخر يستبد بالأمر كله ؟؟

الزهور) يتم عن حرص النيطاني على الإيهام بأن الأبطال في التاريخ هم الأبطال في الرواية، وإن لم يمنعه ذلك من مذبح التخييل على أبطال التاريخ، واستيعاب شخصيات لا تاريخية يضمها أحيانا في تماسٍ مع الشخصيات المرجعية، وبرز بها في سياق الأحداث الكبرى التي عصفت بمصر في مطلع القرن السادس عشر.

وأما (غرناطة) فالأمر فيها على غير ذلك تماما؛ فالشخصيات التاريخية فيها قليلة من حيث العدد، ثانوية من حيث الأهمية، لم ترتق أى منها إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حداً من الدرامية تصبح معه مشكلة. إنها من هذه الجهة لا تختلف عن (هنرى الثامن) الذي قال عنه ألكسندر دوما (١٨٠٢-١٨٧٠)

لم يكن هنرى الثامن بالنسبة إلى إلا مسماراً
علقت به لوحى^(٢٢).

ولعل ذلك متأث من سببين أحدهما أن هذه الرواية لا تهتم بالشخصيات التاريخية التي ترددت أسماؤها في كتب التاريخ، وإنما تصرف اهتمامها إلى شخصيات أغفل ذكرها المؤرخون، وهذا ما يجعل من ملخص هذه الرواية، ويرجع أن رضى عاشور هي التي كتبه، وقد جاء فيه :

لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة، بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذلك. ويمزج النص بين ما شهدته تاريخ تلك المرحلة [...] وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة^(٢٣).

وأما ثلثي السببين في عدم اضطلاع الشخصيات التاريخية بالبطولة في (غرناطة) فمرده إلى امتداد الفترة الزمنية التي تعلقت بها الأحداث وقد تجاوزت القرن؛ ومن ثم كان من الطبيعي أن تبرز شخصيات كثيرة في الفترة الواحدة، وأن تتغير الشخصيات بتقدم الزمان. كما كان من الطبيعي أن تظهر الشخصية فجأة وتختفي فجأة حين تنتفى الحاجة إليها، شأن أبي إبراهيم وأبي منصور والقسي ميجيل وكزتر، أو

الحر الذي ينهض على تدخل مستويات الخطاب وتعدد الأصوات للدلالة على تعدد التعبير بين داخلي وخارجي، وتقنية الانزلاق في الأصوات هذه تؤكد خصوصية النص الذي يفارق أحدية الإخبار التاريخي إلى شريحة التأثير الروائي، وهو ما تجده في وصف الرحلة فيسكتوتى مملكة السلطان الغوري الجديدة:

هذه المخلقة أدمت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روعي وهج رخامها الملون. عصور سحيقة أراها في الصباح. أعود إليها وغبار المصر ينطفيها فألقى منظرًا جديدًا. أجلس في مكان مشروبات قرب من الأزهر، أربحها تعرض بقمتها، يرؤوسها الأربع في الليل، حتى تندمج بظلامها^(٢٧).

إن المخلقة بخصائصها الموضوعية (الرغام الملون - القرب من الأزهر - العروس الأربع) تتداهى وتغيب وراء ذاتية الراوي/ الراية (إيمان النظر - العصور السحيقة - تعدد المناظر - وهج الرغام على الروح - الاندماج بظلام الليل) فيتحول مركز الثقل من الخارج إلى الباطن، ومن المادة إلى الروح ومن التاريخ إلى الفن.

فإذا بلغنا هذا الحد جاز لنا أن نستج أن كتابة التاريخ روايات تضطلع في (الزنى بركات) بدور مسراوى، إذ إن المقصود بالصورة لا يتنزل في إطار الذات المرتبطة على لوحة المرأة، وإنما يتنزل في إطار الذات الناطقة، سواء أكانت ذات الراوي أم ذات الكاتب أم ذات القارئ. وفي هذا السياق يمكن أن نترك حضور النص التاريخي المستمد من (بدائع الزهور) لابن إياس في أشكال مباشرة أو غير مباشرة في هذه الرواية. وهو نص يميز النزوع إلى المفارقة وإن كان في الحقيقة مجرد صدى لصوت غاب مطلقه، ولم يبق منه إلا التمجعات والذنبات التي يزيدها الفاصل الزمني والمكاني تعددا وتضخما.

أما عن ثلاثية (غرناطة) فقد قامت على فصول يضطلع بالرواية فيها رلو خارجي غير مشارك في الأحداث، إلا أنه مع ذلك رلو عليم، ولكن وجدنا في هذه الرواية نوعا

من إذن .. من القادم؟؟ كل يحاول النفاذ إلى ما يحيى به النيب، تدبر أسور، في القلعة يدور همس فوق الحشايا، في الحجرات المخلقة داخل بيوت الأمراء، والقضاة، على بن أبي الجود ينتظر مكبلا في قبو مظلم تنن الرائحة يرى أيامه وهما، حلما ضاع، اندثر.

ربما جاءنا من لا يخطر ببالنا قط.

عد أغنامك يا جحا .. قلت لك .. يا جحا عد أغنامك^(٢٨).

إن ما يميز هذا المقطع - وهو صورة نموذجية للرواية - أمران أحدهما تعدد الأصوات، والآخر حضور الراوي العليم الذي يستطيع أن يتنقل بين تلك الأصوات كما يتنقل بين الأماكن ما ظهر منها وما خفى، (القلعة - الحجرات المخلقة - داخل بيوت الأمراء - قبو مظلم). هذا التعدد وهذا التنقل يضفيان على الخطاب نسبة تشبه إلى الفن الروائي وتأتى به عن أحدية التاريخ وتعلمه بالوقائع الخارجية دون النفاذ إلى قرار الشخصية والاطلاع على هواجسها وأحلامها وآلامها.

ونتيجة لهذا، يعتمد الراوي في (الزنى بركات) إلى المؤنولوج، فيطلق العنان للشخصية، يتحدث نفسها عما يشغلها. وهنا يتداخل الماضي والحاضر، والظاهر والباطن، على غرار ما تجده في السرداق الرابع تحت عنوان «سعيد الجهني»:

موت الأمال ولید فراق الأحبة، أما الأماني فتأتى، في أول العمر بهتف خاطر خفى دفين، جبينك لم تذكره الغضون، صدى وسوسات النجوم، يشد الأرض إلى السماء قلوب الخلق تهج بالمر والبلوى، لكن صبرا، مهلا بعد سنوات ستجىء الأيام السعيدة. أول العمر ينمض عينيه فيرى أياما مقبلة وريما فتيا يخرج الخلق بمأمن من عبث المالك^(٢٩).

إن الأحداث الخاصة (الفراق) والمامة (نهاية الممالك) تنصهر في الخطاب من خلال الأسلوب غير المباشر

التاريخية متمثلة في توقيع معاهدة الاستسلام ، واختلاف المواقف منها.

ولعل هذا المقتطف يفسر لنا ظهور الأحداث والشخصيات التاريخية من حين إلى آخر في هذه الرواية، واضطرابها بدور مرجعي يستند الأحداث والشخصيات المتخيلة. وبؤملها ويوحى بمنطقاتها وتاليها. ومن أهم آثار هذا الاختيار أن التاريخ تضاعفت قيمته، فلم يعد يبرز من خلال استحضار نصوص صريحة بل صار يُزج به على ألسنة الشخصيات على نحو ما تجده في الحوار الذي دار بين حسن وعمر البنسي:

أنصت الأخوان باهتمام إلى حسن وهو يحكى عن الأحوال في غرناطة، ثم قال عمر:

– في البنسية [كذا] الأموال أفضل. فالتبلاء معنا والبلاط يمكن أن يكون معنا لو تصرفنا بحكمة. نبلاء أراجون هم الذين يقاومون التنصير والتهجير. وكان الملك فرديناند قد وعدهم مرارا بأنه لا تنصير إجباريا للعرب ولا ترحيل لهم ولا قيود على تعاملهم مع نصارى المملكة. واضطر الإمبراطور كارلوس الخامس حين تولى عرش أراجون بعد وفاة جده فرديناند إلى تجنيد هذا العهد. والصراع قائم بين النبلاء من ناحية وديوان التحقيق من ناحية أخرى. والبلاط يعيل إلى النبلاء ولكنه يخشى سطوة ديوان التحقيق (٢٩).

إن التاريخ هنا يسطط بدور إقناعي، إذ هو يبرر إقدام حسن على تزويج بنته من أبناء الأخوين عمر وعبدالكريم المقيمين في بنسية، ويهدد لرحيل حفيده على إلى هذه المقاطعة في الجزء الثالث من الرواية. وبهذا، فإن كتابة التاريخ روائيا تضطلع في ثلاثية (غرناطة) بدور تمثيلي يضي على الخطاب مشروعية وتسجيلا، ويسير مقروئته. إنه يأتي لتحقيق الاطمئنان لا لزعج الحيرة. وهذا التصوير يكسب الماضي أهمية مخصصة ويجعله مركز الثقل. ومن هنا ندرك دور العاطفة التي تأتي لاستفزاز الخيلة. وهذه القصص والمناظر

في زوايا النظر يصل أحيانا إلى تعدد في التعبير فإن الأمر لم يصل إلى تعدد الأصوات.

لغة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وأرائهم. ومنذ البداية يتضح لنا ذلك عند الحديث عن اختفاء موسى بن أبي الفسان عقب اجتماع الحمراء الذي تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفتاح المدينة:

ثلاث ليال لم تتم غرناطة ولا البيازين. تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبي الفسان [...].

قال البعض إن ابن أبي الفسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرر أن يقاتل القشتاليين. وقاتل جموعهم وحده. ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه في النهر.

قال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلم الشقيقتو النحوس البلد وباعها، وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الفسان يقف له بالمرصدا..

وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه. ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليهرب الرجال، ويستعد.

وقال فريق رابع غرق أو لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من مشاع ونرحل، فبلاد الله واسعة، أو نبقي مسلمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش (٢٨).

إن هذا المقطع يكشف لنا عن قدرة الرواي على الوجود في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة في آن. وهذا التنوع في زوايا النظر يؤتي به لتأكيد هذه القدرة على العلم التي تكمن وراء القدرة على الإعلام.

وهذه الإشارات إلى الفرق الأربعة لا ترد لتفخير الحقيقة بل ترد لاستكمال جوانبها. إنها لا تركز نسبة الحقيقة بل تكفي بإبراز مقوماتها. الذي يبيننا هنا وجود الخلفية

(signifiante)، أو عجز المتلقي عن القراءة المنتجة. ولعل هذا ما عناه جان موليرو حين يبين أن أطرافاً متعددة تدخل في تحديد طبيعة الأثر الذي يجتمع فيه معطيات التاريخ وعناصر الخيال، فقال:

ليس المحتوى الحرفي للنص هو الذي يمكننا من أن نضعه في صنف الواقع أو في صنف القصة المنتجة؛ وإنما هو قصد المؤلف وقرائه أو سامعيه، وهو ما يجوز لنا أن نطلق عليه اسم التصنيفية الحجاجية للقصوص^(٣٥).

بناء على ذلك، فليس مهماً ألا نجد على خلاف (الزني بركات) أو (غرناطة) ما يدل على أنهما روايتان تاريخيتان. فكل ما نجده على الخلاف الأخير لـ (الزني بركات) أنها:

رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه^(٣٦).

أما (غرناطة) فقد ذكر في نهايتها أنها:

رواية تربط بين المصير التاريخي الممتوم ومنمنات الحياة اليومية في مفصل زمني شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكل نقيضه الفادح^(٣٧).

وجاء في آخر (مرمرة والرحيل) ما يلي:

بـ «مرمرة والرحيل» تكتمل ثلاثية غرناطة. نسج محمد تصفر الكتابة فيه التاريخ المتداول بالتاريخ المهشم بإنشائها الروائي لخلق عالماً أيقفاً يقصد صلة بالماضي والحاضر معاً^(٣٨).

وأحسب أننا بهذه الإشارات يمكن أن نفد على غايات استحضار التاريخ في هاتين الروايتين، وذلك من خلال رصد ضروب العلاقات بين الماضي والحاضر فيهما. وقد رأينا أن نسلق في هذا القسم مسلكاً نراعي فيه ما بين الروايتين من اختلاف. ومن ثم، فليتنا سنمر بمرحلتين نتحدث في أولهما عن التاريخ قناعاً وفي ثانيتهما عن التاريخ مسرحاً.

الشخصية المختلفة تخوم محور التاريخ فتكسو عظامها لحماً ويكون صمود خيمتها. وهذه الرغبة في تجسيد النواة التاريخية من خلال اختلاف الخبر وتمطيط الخطاب هي التي تفسر لنا حضور ضرب آخر من النصوص في هذه الثلاثية من قبيل شعر ابن عربي، والسيرة الشعبية، وقصة حي بن يقظان، ورسالة الفقيه المفسري، والمثل البلنسي^(٣٩)، والخرافة الشعبية^(٤٠)، وهي نصوص أدبية، يمكن أن نلحق بها النادرة التي تمثلها قصة عشق خوانا ابنة فرديناند وإيزابيلا وجنونها^(٤١)، كما يمكننا أن نقرأ في ضوئها تلك المقاطع الوصفية المطولة التي ترد لنقل القارئ إلى زمن الخبر ومساعدته على تمثله، على نحو ما نجده في وصف صندوق مرمية^(٤٢) أو في بيان الطريقة التقليدية في استخراج زيت الزيتون^(٤٣).

وبهذا نجد أنفسنا أمام طريقتين في استحضار التاريخ في الرواية. فـ (الزني بركات) تستدعي الواقع والشخصيات التاريخية، في حين تهتم (غرناطة) بإيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات لا تاريخية بأعمال متخيلة. وكان من أثر ذلك أن الخطاب قام في (الزني بركات) على التحدد والنسبية، فلم يقع أسير الأحدية التاريخية، بل سعى إلى تغليب الروائية من خلال الاعتاء بالبعد الجمالي وجعله مشغلاً أساسياً للرواية. أما في (غرناطة) فقد كان الخطاب تشظيلاً، واضطلع به رلو عليم سعى، بالإحالة على محطات تاريخية محددة، إلى توفير شروط المشكلة للخبر المنزوع على ثرى التاريخ.

ثانياً: غايات استحضار التاريخ في (الزني بركات) و(غرناطة):

علينا أن نبادر إلى توضيح ما نعتيه بكلمة «غايات». فليس مقصداً أن نسير من العلامات النصية إلى ذات المؤلف للكشف عما كان يتمل في نفسه أن إنشاء نصه، وإنما نريد أن نبحت عن «شوارع المني» للوقوف على مقروئية للنص. إن الأثر الأدبي يظل بهذه الصفة مفتوحاً، ومعنى ذلك أنه لا يتحدد من خلال «حقيقة» ثابتة خلفه، بل من خلال «حقائق» توجد بعده ولا يوقفها إلا قصور النص عن التذلل

١ - الرواية وقائع التاريخ:

يستهل الساردق الخامس من رواية (الزنى بركات) برسالة أعددها ديوان بصاصى السلطنة المملوكية وقرأه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى بمناسبة اجتماع عقد بالقاهرة سنة ٩٢٢هـ / ١٥١٧م، وضم كبار البصاصين فى أنحاء الأرض. وما بلغت الانتباه فى هذه الرسالة ما جاء عرضاً من حديث عن الماضى. تقول الرسالة:

ومعرفة ما جرى أمر صعب، الزمن الماضى ليس موجوداً فى مكان وزمان معين يمكننى الذهاب إليه فأستعيد ما جرى. الأمس أو السنة الماضية لا نلقاها فى صورة موجودات، إنما نلقاها هنا فى أذهاننا، فيما يصيبنا من تحولات وتغيرات^(٣٩).

ويمكن الأهمية فى هذا القول فيه أن يوجد الماضى خارج تصور الماضى، واعتباره بالتالى أن الماضى ليس شيئاً جامداً وإنما هو مفهوم متغير. ونحن حين نتصنف هذا الشاهد ونخرجه من سياقه المرتبط بطرق عمل البصاص، وندرجه فى سياق الرواية التاريخية نجد أنفسنا فى جوهر مسألة الكتابة. فإذا كان الماضى على هذا النحو وليد الحاضر، أفلا يصح لنا أن نقول إن التاريخ فى هذه الرواية ليس تاريخاً، وإن الماضى وأحداثه وشخصياته لا تملدو أن تكون تصريفاً للحاضر وأحداثه وأشخاصه؟

إن هذا القول يجد صداه فيما صرح به النيطاى من أن (الزنى بركات) لم تعد رواية تاريخية:

فى كل اللغات التى ترجمت إليها هذه الرواية، سواء فى الروسية أو الفرنسية أو الإنكليزية لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عولمت على أساس أنها رواية ضد القهر وضد قمع الإنسان فى أى زمان ومكان^(٤٠).

وهذا الرأى هو الذى تجده عند سامية أسعد التى تميز بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ، وترى بموجب ذلك أن (الزنى بركات) «رواية - لا رواية تاريخية - ... تتناول أحداثاً وقعت فى عهد السلطان قنصوه

الغورى»^(٤١). إن هذا التباعد عن صفة «التاريخية» لا يبرر عن إنكار لموضوع الرواية أو المادة الخام التى قدت منها، وإنما يبرر عن تخوف من أن يحصر مجال الرواية فى الماضى، وألا يرى الرباط الحثيث الذى يشدها إلى الحاضر، وإلى القضايا التى تهم الإنسان فى علاقته بنظم الحكم دونما تقيد بزمان أو مكان.

وإذا كان من الصير على المرء ألا يرى العلاقة التى تربط هذه الرواية بكتاب ابن لياس (بدائع الزهور) وبالفتره المملوكية، فإن سيزا قاسم على سبيل المثال جعلت هذه الرواية شكلاً من أشكال المعارضة، إذ هى:

لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحقفاً فى نص آخر [...]. ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازنة نصية من خلال معارضة شكلية لنوعية للنص التاريخي^(٤٢).

والمهم فى هذا القول أنه لا يخرج (الزنى بركات) من صف الرواية التاريخية، إلا أنه يجعلها رواية تاريخية من نوع خاص ليس ههما أن تستدعى ماضياً لإحيائه، وإنما هى تريد من ذلك أن تحاكى لغة وأدبا بالدرجة الأولى.

على أن هذا الرأى وإن وجد مستنداً له فى هذا الحضور المتواتر لكتاب ابن لياس فى الرواية بأشكال متعددة لا ينفى أن هذا الماضى قد استدعى لما فيه من أحداث وشخصيات أيضاً. فابن لياس ليس مؤرخاً وحسب، وإنما هو إلى ذلك كاتب اجتماعى. وهو ما ألقى عليه جمال النيطاى نفسه حين قال:

هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى، وحياتى ابن لياس وواقعه. ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك... وقد شهد ابن لياس هزيمة للمالكيك أمام العثمانيين، وشهدت هزيمة بلبادى أمام الإسراييليين، على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا، ففى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة [...]. وفى (الزنى بركات) التقى القهر للملوكى بشهر الستينيات^(٤٣).

تريد أن تسج من التاريخ الرسمي يحيط التاريخ المهش،
فتترك القصور والبلاطات وساحات الوغى والأسر الحاكمة
إلى أسرة أغفل ذكرها التاريخ. ومن ثم، فإن الكتابة تدرج
عملها فيما غدا مبحثا حضاريا مهما منذ عهد غير بعيد
وأطلق عليه اسم الحياة اليومية. غير أنها لا تستخرج تفاصيل
هذه الحياة اليومية من النصوص والآثار وإنما تصور عالما
روائيا يعج بالحياة ليس التاريخ إلا خلفية له، ومجالا يهب
هذا العالم إحداثياته.

نعم، نتحدثنا الرواية عن معاهدة تسليم غرناطة،
وتتضمن بعض العناصر التاريخية من قبيل تلك القرارات التي
تصدر من حين إلى آخر عن القشتاليين لمنع استخدام اللغة
العربية حديثا وكشافة، وحظر اللباس العربي، والتقاليد
الإسلامية، والحملات، وتشير أحيانا إلى الانتفاضات التي
شهدتها البيلايين أو جبال البشرات أو أربان بلنسية، وتحدثنا
عن كريستوف كولمبس واكتشاف أمريكا، وانهزام الأسطول
الإسباني أمام الأسطول البريطاني. نتحدثنا ثلاثية «غرناطة» عن
هذه الأحداث التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو
تجعلها في واجهة الحركة الروائية. فليس التاريخ هنا إلا
مسرحة تحرك عليه الشخصيات الروائية، وإطارا يحكم
تصرفاتها.

إن تلك الشرطات التاريخية تصبح في الدرجة الثانية من
الأهمية بعد القصة المتدعة. ولتأخذ على ذلك مثالا. فحين
تزوج سعد سليمة لقهما الصمت:

وفي الليلة الثالثة حكى سعد عن البحر والسفن
الراسية والتي ترحل وتمود، ومالقة بين البحر
والجبل [..]. كان وجه سعد شاحبا، وكانت
سليمة تنقلب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر،
ولم ينبهها صوت مؤذن، إذ كان القشتاليون قد
منعوا ذلك منذ زمن [..]. لم يكن سعد راغبا
في مواصلة الحكاية، ولكن سليمة ألحت فحكى
على مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار
مالقة ثم سقوطها في نهاية المطاف بعد قصف
مروع من البر والبحر، قال سعد... (٤٧).

وبهذا يكون الهم الاجتماعي موازيا للهم الجمالي عند
جمال الغيطاني في «الزنى بركات». فهنا الماضي ذو
وجهين: مدار أولهما على تأسيس الفن الروائي، إذ يقول
الغيطاني:

منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية
للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي، وربما
كان السبب الكامن وراء كل ذلك، اهتمامي
المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ (٤٨).

ومدار الثاني على مقاومة القهر والاستبداد ومحاولة فهم
أسباب الهزيمة.

وبهذا نفهم المفارقة التاريخية التي تخفل بها هذه
الرواية. فرغم أن أربعة قرون ونصف تفصل بين زمن أحداثها
وزمن كتابتها، فإن الرواية لا يتردد في الإلماع إلى مظاهر
متعددة من الحياة المعاصرة من قبيل وسائل الإعلام والتحكم
فيها، وحقوق الإنسان ورفض التحليل البدني، وحصر
الموليد، وبطاقة الهوية، وقصة وزراء الداخلية، وإنشاء فرق
المخابرات الخاصة، والمراقبة الجمركية (٤٩). وهي أمور تشد
الرواية إلى الحاضر وتجعل التاريخ مجرد قناع لها. وقد عبر
الغيطاني عن ذلك حين ألقى عودته إلى التاريخ باستداد
الرقابة فقال:

إن وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدني إلى
حد ما في توجيهي نحو التاريخ (٥٠).

ومن هنا، يجوز لنا القول إن الغاية الأساسية للتاريخ في
هذه الرواية هي تحقيق المهادة بين الحاضر والماضي عبر
الفن.

٢ - الرواية ومسرح التاريخ:

نعرضا ثلاثية (غرناطة) أمام فترة تاريخية تفوق القرن،
ولكن رضوى عاشور لا تسي إلى معارضة أثر محدد شأن
الغيطاني، ولا إلى تفصيل القول في الأحداث السياسية
الكبرى التي تميزت بها تلك الحقبة، ولا حتى إلى إبراز
إحدى الشخصيات التي اضطلعت فيها بدور مخصص. إنها

إن التاريخ يشد هائنا من رسته ويحكم عليه بأن يخدم الرواية عتوة أو تغير ملامحه ويوغم على الظهور بغير مظهره.

وليس من همتنا أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفاتها للتاريخ، فهذا عمل المؤرخ، وإنما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نجيب الغاية التي حدثت بالكاتبة إلى استحضاره في نفسها. فهو بمثابة الديكور الذي يوطر الأحداث المتخيلة، إلا أنه أحياناً ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم للتخيّل أساساً.

وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتخيلة في المغامرة، أي في إخراج عالم روائي مختلف عن العالم المعيش. وهذه الغاية هي التي دفعت بها إلى كتابة ما أهمله التاريخ.

وليس أدل على هذه المغامرة من تجنب المفارقة التاريخية. فالرواية تحدثنا عن أشياء هي جزء من حياتنا اليوم، إلا أنها تضرب صفحاً عن زمن الإبداع، وزمن القراءة، وتحبس نفسها في زمن الأحداث. على هذا النحو وجدنا الحديث عن النظارة:

أخرج نعيم من جيبه لفافة صغيرة فتحها بحرص وأخرج منها شيئاً غريباً، دائريتين من زجاج مسطح موصولتين ومؤطرتين بسلك ذهبي دقيق وتنتهي إحداهما بحامل دقيق صغير (٥٢).

كان يجلس بجوار حسن ويبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالزمار يقترب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهي من الأسفل برأس خشبية مجوفة مشحونة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك الزمار العجيب بدلاً من أن ينفخ فيه فتتوهج الأوراق في الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يعيد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتي أفه سحابة من دخان تنشر في الدار رائحة نفاذة (٥٣).

إن هذا الوصف أسأله أن النظارة والتدخين بالغليون كانا غير معهودين زمن الأحداث، ولكنه كرم المغامرة بين ماضي القصة وحاضر القصص.

إن الحديث عن منع الأذان جاء ليبرر تأخر العروسين في النهوض وليضفي عليه شرعية بعد أن قضيا الليل في الحديث. كما أن استشارة سعد ذكرياته عن سقوط ملقة في أيدي القشتاليين جاء لتفسير التغير الذي طرأ على سليمة بعد الزواج:

لاحظت أم جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المتفتحين كأنما من أثر بكاء (٥٤).

ومن ثم، فإن العالم الروائي والشخصيات المتخيلة هي التي تدعو إلى كشف النقاب عن التاريخ حتى يفهم سلوكها وأحوالها وتضفي عليها مسحة من المشاكلة.

وإذا كان الأمر كذلك فهنا السبب الذي يدعو الراوي إلى مجافاة التاريخ خدمة للرواية. وتبجلى ذلك في تكريس النظرة النمطية إلى القشتاليين، على نحو ما جاء في خواطر نعيم:

القشتاليون قوم غريبون مختلو العقول [...] لمله البرد القارس في الشمال يجمد جزءاً من رؤوسهم فلا يسرى الدم فيه، فيموت أو يفسد، أو ربما هو لحم الخنزير الذي يسرقون في أكله يصيب بالخيل (٥٥).

وهو ما أكدته حين انتقل إلى أمريكا:

الأب ميجيل طيب، ولكنه قشتالي، والقشتاليون لهم أطوارهم الغريبة التي تستعصى على الفهم (٥٦).

وقد نجد تفسيراً لهذا التعميم من خلال المنطق الداخلي للرواية، وبنية الشخصية، إلا أن الوضع يختلف حين يفرط الراوي في وصف وحشية القشتاليين، فقد كانت المرأة العربية تحمل رضيعاً في سن لم تبلغ سبعة شهور أو ثمانية:

في لحظة كان القشتالي قد انقضّ عليهما واختطف الصغير من بين يديهما، وألقى به على امتداد ساعده في اتجاه كلبه الجائع. كلب أسود قناس له فظم طويل وقوائم عالية.. (٥٧).

الأولى للإنسان. هو يستدعي التاريخ لفهم الحاضر، وهي تستدعي التاريخ لفهم الإنسان. هو يريد أن يكشف الآلية التي أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، وهي تريد أن تتحذر من نتائج اتفاقيات السلام.

وأما النتيجة العامة فتتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ من جهة وبالواقع من جهة أخرى. وقد تناول هذه المسألة ميشال فاورستيز فقال:

يمكن أن نعتبر الرواية التاريخية ... الحل الأفضل... الذي نجد فيه جدلية «الواقع» و «الممكن» أنسب مجال للتحقق، ويمكن أن تثار فيه حركة التوسل هذه بين «الاعتقاد» و «عدم الاعتقاد»، كما يكون «ممكن» الرواية مهدداً على الدوام بالذهبان في «واقع» ضروب خطاب المعرفة، بله زيادة مصداقيتها. وعلى هذا النحو فإن هذا الجنس مزق بين مصادرتين؛ فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة، وإما أن ينتفي على نحو ما حتى يكتب في ظل «الواقع» أي في ظل النماذج القائمة» (٥٥)

وهذا القول يشير في جانب منه إلى مآزق الرواية التاريخية من حيث هي ضرب من الممارسة يتنازع التوثيق والفن، والمرجعية والجمالية. ويشير في جانب آخر إلى طاقة هذا النوع من الإبداع وقدرته على التجدد؛ لأن الفن لا يوجد خارج «الواقع» ولا يكتب معناه خارج «الممكن».

ولعل هذا البحث قد أوقفنا على حدود الرواية التاريخية من ناحية، وعلى ثرائها من ناحية أخرى، وأكد لنا أن علاقة الرواية بالتاريخ مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب الروائي ومنزله من سائر ضروب الخطاب المعرفي.

وبهذا نصل إلى نهاية المطاف في هذه الإطالة على (الزني بركات) و (غرناطة)، وقد قادتنا من طرائق استحضار التاريخ فيها إلى غياهب هذا الاستحضار. ولعل من أوجه الطرافة في هذين الأثرين أنهما وإن اعتمدتا فترة تاريخية واحدة أو تكاد، واختارا حدثاً أساسياً واحداً هو الهزيمة قد سارا في طريقين مختلفتين. فكان تغليب الفيطاني للوقائع تعبيرا عن الدور المرآوي الذي أناطه بالتاريخ، وهو دور يكشف عن وظيفة المحاواة التي ينهض عليها النص، في حين كان اهتمام رضوي عاشور بالتأخ التاريخي خادماً للدور التمثيلي الذي عهدت به إلى التاريخ. وهو دور يخدم وظيفة المغامرة التي أقيم عليها نصها.

إن هذا التحليل يمكن أن يستكمل بتتبعين إحداهما خاصة والأخرى عامة، فالنتيجة الخاصة مدارها على الأثرين موضوع البحث، وتتجلى في علاقة التاريخ بالرواية في كل منهما؛ ذلك أن ما سميناه بالدور المرآوي للتاريخ وقد جسمته رواية (الزني بركات) يقود إلى وظيفة المحاواة بين الماضي والحاضر. كما أن ما أطلقنا عليه اسم الدور التمثيلي للتاريخ وقد عبرت عنه لثالية (غرناطة) يكرس وظيفة المغامرة بين الماضي والحاضر. وقد بدا لنا أن الدورين المرآوي والتمثيلي وظيفتي المحاواة والمغامرة يمكن أن ينظر إلى كل منها في ضوء ما بينه رومان ماكسيمون (٥٦) من وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب. فعلاقات التماثل (Similarité) هي أساس الاستعارة، وعلاقات الجوار (Contiguïté) هي أساس الكناية. ولعلنا لا نبعد حين نقول إن رواية (الزني بركات) تقوم فيها الصلة بين التاريخ والرواية أو بين الماضي والحاضر على بنية استعارية، في حين تقوم هذه الصلة في لثالية (غرناطة) على بنية كنائية. فالفيطاني يبعد إنتاج ما أحفل به التاريخ، فواء النموذج المطلق يخفى الكائن التاريخي. أما رضوي عاشور فإنها تستدرك ما أهمله التاريخ وتعيد بناءه، فواء الشخصيات للتخيلة يمكن النموذج

مواضيع

- (١) رولان بارت: «نظرية النص»، ترجمة منجي الشملي وعبدالله حولة وصحبه
الناشر: حواريات الجامعة التونسية، ع ١٩٨٨/٢٧، ص ٨١.
- (٢) جمال النبطاني: «الزيتوني بركات، دار الشرق، بيروت - القاهرة، ١٩٨٩.
- (٣) رضوى عاشور: «فرناطة، روايات الهلال، ع ٥٤٤، أبريل ١٩٩٤، ومراجعة
والرجل، روايات الهلال، ع ٥٦٦، سبتمبر ١٩٩٥.
- (٤) Pierre-Louis Rey, Le roman, Paris: Hachette, 1992, p. 17.
- (٥) م. د. ص. ص ١٨ - ١٩.
- (٦) م. د. ص. ص ١٩.
- (٧) انظر قول الجاحظ: «ولمّا نسكى ما كان في الناس وما يجوز أن يكون
لهم مثله. الجاحظ: البغلاء، تحقيق طه المحجّري، دار المعارف بمصر،
١٩٧١، ص ١٣٢.
- (٨) Pierre-Louis Rey, Le roman, p. 12.
- (٩) Michel Vanocosthuyse qle: Le roman historique, Mann, 1992, p. 17.
- (١٠) Georges Lukacs: Le Roman historique, Payot, 1965, p. 56.
- (١١) Cité par P.-L. Rey: Le roman, p. 19.
- (١٢) Henri Pères: Le roman historique dans la littérature arabe, Alger AIEO, Faculté des lettres, 1957, p. 5.
- (١٣) إكتاني كركشكونسكي: «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث
ودراسات أخرى، ترجمة وتقديم عبدالحجّاج السطّوي، دار الكلام، الرباط،
١٩٨٩، ص ٢٠.
- (١٤) محمد يوسف نجم: «القصّة في الأدب العربي الحديث» (١٨٧٠ -
١٩١٤) دار الثقافة، بيروت، د.ت. ص ١٥٩.
- (١٥) عبد الرحمن باغی: في الجهود الروائية ما بين سالم البستاني ونجيب
محطوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١،
ص ٢٣ - ٥٥. وانظر أيضاً أحمد من التوسع: محمد يوسف نجم:
«القصّة في الأدب العربي الحديث»، ص ١٥١ - ٢٣٩.
- (١٦) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ»، فصول، المجلد الثاني،
الطبعة الثانية، يناير - فبراير - مارس، ١٩٨٢، ص ٦٩.
- (١٧) م. د. ص. ص ٧٠، ٧٢.
- (١٨) جمال النبطاني: «اللقن، التجهيب، الإبداع»، حوار أجراه معه عاتكة
بابية، مواقف، المجلد ٦٩، حريف ١٩٩٢، ص ١٠٩.
- (١٩) رضوى عاشور: «مراجعة والرجل»، ص ٢٦٦.
- (٢٠) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ»، ص ٦٨.
- (٢١) رضوى عاشور: «فرناطة»، ص ٨٤.
- (٢٢) م. د. ص. ص ٨٥.
- (٢٣) Gerard Vindt et Nicole Girard: Les grands romans historiques, Bords, 1991, p. 14.
- (٢٤) Roman Jakobson: Essai de linguistique générale, Paris: Editions de Minuit, Coll. points, 1970, pp. 55, 61, 63.
- (٢٥) Michel Vanocosthuyse: Le roman historique, p. 63.
- (٢٦) جمال النبطاني: «الزيتوني بركات، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٢٧) رضوى عاشور: «مراجعة والرجل»، ص ٢٧.
- (٢٨) جمال النبطاني: «الزيتوني بركات، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٢٩) م. د. ص. ص ٢٠٢ - ٢٠٣.
- (٣٠) م. د. ص. ص ٨ - ٩.
- (٣١) م. د. ص. ص ٢٢٦.
- (٣٢) م. د. ص. ص ١١٧ - ١١٨ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٨٥ - ٢٢٧.
- (٣٣) رضوى عاشور: «مراجعة والرجل»، ص ٢٧.
- (٣٤) رضوى عاشور: «فرناطة»، ص ١٦١ - ١٦٢.
- (٣٥) م. د. ص. ص ١١٣.
- (٣٦) رضوى عاشور: «مراجعة والرجل»، ص ١٧٣.
- (٣٧) Jean Molino: "Quest-ce que le roman historique?" Revue d'histoire Littéraire de la France, no. 2-3, Mars-juin, 1975, p. 204.
- (٣٨) جمال النبطاني: «الزيتوني بركات، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٣٩) رضوى عاشور: «فرناطة»، ص ٢١٤.
- (٤٠) جمال النبطاني: «مراجعة والرجل، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٤١) جمال النبطاني: «اللقن، التجهيب، الإبداع»، ص ١١١.
- (٤٢) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ»، ص ٦٨.
- (٤٣) سوزا قاسم: «الخفاقة في القصص العربي المصاغر، فصول، ع ٢، يناير -
فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ١٤٤.
- (٤٤) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (نور)
فصول، ع ٢، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ٢١٣.
- (٤٥) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ»، ص ٧١.
- (٤٦) جمال النبطاني: «الزيتوني بركات، ص ٢٦ - ٢٧.
- (٤٧) م. د. ص. ص ٢٠٠، ١٨٩، ١٨٧، ١٥٤.
- (٤٨) جمال النبطاني: «اللقن، التجهيب، الإبداع»، ص ١٠٥.
- (٤٩) رضوى عاشور: «فرناطة»، ص ١٠٣ - ١٠٤.
- (٥٠) م. د. ص. ص ٩٩.
- (٥١) م. د. ص. ص ١٢٠.
- (٥٢) م. د. ص. ص ٢٦٣.
- (٥٣) م. د. ص. ص ٢٢٠.
- (٥٤) م. د. ص. ص ١٦٢.
- (٥٥) رضوى عاشور: «مراجعة والرجل»، ص ١٦٣.
- (٥٦) Roman Jakobson: Essai de linguistique générale, Paris: Editions de Minuit, Coll. points, 1970, pp. 55, 61, 63.
- (٥٧) Michel Vanocosthuyse: Le roman historique, p. 63.

لقاء الحضارات فى الرواية العربية

رجاء عيد*

فى بدايات النهضة لم يكن الجانب الاستعماري أو السلطوي للغرب قائما فى تلك الجذور الروائية عند (رفاعة الطهطاوى - على مبارك - المولىسى) ، ومن لم كان الهم الأساسى فى تلك الروايات هو التزود بالمعرفة من ذلك الآخر: الغرب الذى لا يمثل الخصم، وإنما يمثل التفوق الثقافى.

وقد ظهرت بدايات التلاقى بين الشرق والغرب فى الروايات التالية:

- (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز): رفاعة الطهطاوى، أول رحلة تمبر تغزو الوطن وتكون «باريس» لتليخسا لسواها. (١٨٣٤).

- (علم الدين): على مبارك .

رحلة أخرى إلى باريس، حيث يقوم شيخ أزهري وابنه بتلك الرحلة يصحبهما مستشرق إنجليزى (١٨٣٦).

إذا كانت «الذات» هى العائرة التى تتمحور عليها شخصيتها، فإن ذوات الآخرين هى التى تشكل رؤيتنا لأنفسنا، ومن جديلة النسيج الاجتماعى الذى يضم «الأنا والآخرين» تتحدد صورتنا عن أنفسنا، وتتحدد صورة الآخرين أيضا. فكيثونة «الذات» لا تظل فى حالة سكونية، وإنما تتحرك خلال الحراك الاجتماعى مع سواها، قصة سيروية وصيرورة، وثمة تحول وتبدل.

وبالمثل، يمكن القول بأن ما ينطبق على «الأنا» و«الآخر» فى إطار مجمع بينهما ينطبق - كذلك - على صور العلاقة المجاوزة حدود المكان وتغزو الزمان.

وفيما تشكل صور العلاقة بين الحضارات فى مجال الرواية العربية - يمكن كما سيتضح - استخلاص ما تجمله - أولا - فى عدد من النقاط التالية:

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بنها.

وفى العملين السابقين كان الشعور تجاه الآخر بأنه المتفوق وليس العدو المتحكم.

- (حديث عيسى بن هشام): محمد المولاي.

رحلة تطوف بالداخل تنفرغ لتنفذ اجتماعي للسلوك والمعادن، ثم رحلة إلى الخارج: فرنسا. لتلحظ حسنات وتدهو إلى احتذاتها، وترفض عادات وتحض على رفضها (١٩٠٥).

- (أديب): طه حسين.

بداية تصالح الضلّين، وترافق الإعجاب والنفور (١٩٣٥).

- (قنديل أم هاشم): يحيى حتى.

صوت الأب يجسد نعمة الشعور بالتصادم: محاربة الخصم بالصلاح نفسه: الثقافة والمرقة.

- (عصفور من الشرق): توفيق الحكيم. (١٩٣٨).

كما يقول بطلها: «الشرق والغرب وجهها عملة واحدة».

- (الحى اللاتينى): سهيل إدريس (١٩٥٣).

رؤيا متماكسة من منظور الشرق والغرب.

بعد أن برزت صورة «الغرب» بوجهها الاستعماري التسلسلي، فإن تلك العلاقة على رغم أنها أصبحت علاقة ملتبسة، يختلط فيها جانبها الاستعماري وجانبها الحضاري، فقد بقي لقاء الحضارات فى الروايات التالية محور التواصل والترافق والمخاطفة والمروامة. ومن ثم، تسائل عن قيمة هذه الثنائيات الثابتة عن المجابهة والهزيمة والانتصار؟

فى تلك الأعمال الروائية المتعددة يتجه أبطالها وكأنهم الجسر الذى يربط بين الحضارات، وجميعهم عادوا إلى أوطانهم، مفيلين من ذلك التلاقى. حتى «مصطفى سبيد» فى «موسم الهجرة إلى الشمال» - الذى يدور الجدل حوله - عاد بفلاح الأرض، وينظم مع قومه شؤون حياتهم اليومية. ومع ذلك فإن «مصطفى سبيد» ظل هامشيا فى علاقته بالغرب، وعلاقته بقيت فى حدود مناورات جنسية

طائشة ولا يمثل - كما سيرد فى البحث - ما يؤمله ليكون صورة للتلاقى. فى حين أن الروائي - وهو البطل الأساسى - يمثل رؤية لها شمول وانفصاح، وتؤمن بحتمية الإفادة من روافد الحضارات الإنسانية ليتخلص بذلك من غربته اللاشعورى: مصطفى سعيد، وسيطرة كابوسية التاريخ عليه. يقول الرواي:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، هل معنى ذلك أن نسمم حاضرتنا ومستقبلنا.

ومثلما كان «الرواي» فى «موسم الهجرة ...» يكون «محسن» فى «عصفور من الشرق»، يقول:

... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شفا تضاحية واحدة - أو وجهها عملة واحدة - خلقا لكونا واحدا.

ولا يختلف عنهما «إسماعيل» فى «قنديل أم هاشم»، وأزمت لم تكن مع أوروبا وإنما أزمت مع مواطنيه. ولكن الأزمة تنتهى بالتصالح والتوافق:

.. لقد زالت الفشولة التى كانت تزين حلى قللى وعينى... وأقيم منى وأنا منكم.

وهذه الأزمة تجلدها فى «موسم الهجرة» إذا قارنا بين قول الرواي: «هذه أرض اليأس والشعر، ولا أحد يبنى» وقوله: «هذه أرض الشعر والممكن، وابتنى اسمها «آمال» سنهم وتبنى»، وتضع الشمس ذلها لإرادتها.

إن تلك الأعمال الروائية تعرض - كما مضى - لقضية التلاقى - بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب - على مستوى أفراد، هم أبطال تلك الروايات، أى أن المستوى الفردي للتلاقى الحضارى لا يمثل مختلف جوانب الرؤية، وإن كانت - الروايات - توظف صور التلاقى لتوطيد صيرورة التفارق والتوافق.

وجميع أولئك الأبطال - ما عدا مصطفى سعيد الذى هو حالة خاصة أو له تفسير خاص، ستعرض له فى حته - لا يمثلون ما يتردد عن «الفشل والهزيمة، والتصادم والتناقض» بين الحضارات.

ومع ذلك فقد جئحت رواية (عصفور من الشرق) إلى ذلك السبيل، ويتضح أن موضوع العلاقة بين محسن وسوزى كان موقفاً لبقية الرواية.

ومن ثم، فقلعه من التجنى أو من التبسيط الشديد ابتداءً مقدمة مغلوطة لاصطناع نتيجة مغلوطة، فيما يقوله صاحب كتاب (غولات الشرق في موسم الهجرة إلى الشمال) الذي يرفع فيه من كفة «الطيب صالح» باصطناع مقارنة بين الروائيين: (موسم الهجرة) و (عصفور من الشرق)، فلم يكن «توفيق الحكيم» معنياً بما يسميه صاحب الكتاب بـ «المجاهدة التاريخية» ولا قيمة لما يستنتج من أن «محسن» لو تزوج «سوزى» لانتهد القضية. ولو كان على علم بما أثبتته في آخر كتابه عن محاوره مع «الطيب صالح» ما تورط فيما قاله.

جاء في قول «الطيب صالح» عن بطله مصطفى سعيد «وأعتقد أنه - مصطفى سعيد - لو كان متفكراً في سلوكه لفعل ذلك وعاش في رغد مع تلك السيدة - بقصد زوجه - بعد عودته من الغرب»^(٢) ولكن هذا له عاقبة سيئة من الناحية الفنية حيث إنه سيحول الرواية إلى ميلودراما سخيغة لا طائل تحتها.

ولعل من العدل ما يقوله «مصطفى رضوان» في مقاله عن مصطفى سعيد:

لقد كان من الصعب على مصطفى سعيد أن يميز بين الغرب الحضاري والغرب الاستعماري. إنه المأزق الحقيقي لشخصية مصطفى سعيد^(٣).

إن مختتم (عصفور من الشرق) تختم تفهماً لثقل العلاقة التي تفصل بين غرب استعماري وغرب حضاري، أو بين شرق له حضارته للتصلة، بالضرورة عبر امتداد زمن حقيق، بحضارات أخرى:

فعلى الرغم من كل ذلك كان محسن يرى أن أفكار الغرب لا تستحق أن تبتذ كل البتة، بل ينبغي أن تضاف إلى أفكار الشرق، وكان يعتقد أن الحضارة الغربية إذا ما تجردت من كبريائها

نمرض توطئة - لما منعرضه عن شخصية «مصطفى سعيد» ما يقوله «الطيب صالح» في رد عن سؤال يتحدث عن «الهزيمة والفشل» أيضاً، وسوف نلاحظ في إجابة «الطيب» ما يتصل بما نراه بأن تلك حالة فردية، أو حالة جيل محدد تماورته أو مزقتها ظروف زمنيته التي صاحبت سلطنة الاستعمار، وعانت من قسوة المحتل.

إن التركيز على شخصية «مصطفى سعيد» بحسبانه البطل المنهزم ليس صحيحاً فإنه - في رأينا - بقايا ما ترسب في «اللا شعور» أو «عقد التاريخ»، ومن ثم، يشع في الرواية على لسان الراوي الرفض المستحسر لسيطرة الماضي على الحاضر.

يقول موجه السؤال للطيب صالح:

هل أرادت الرواية أن تعبر عن فشل جيل كامل نشأ في ظل الاستعمار وقبحه، وتشرب نظامه، ثم رجع إلى أرض الوطن وهو يقف ضد تلك القيم محاولاً أن يتأقلم مع الحياة في وطنه؟

ومع اضطراب السؤال في رأينا حول القيم، التي لا تعنى كما نعلم كل مفهوم الحضارة، وكذلك الاضطراب في جملة «وتشرب نظامه» فإن رد الطيب صالح يسمح لنا بتأويل آخر، كما سنرى. يقول في إجابته:

أعتقد من الحق أن نقول إن الرواية تتضمن هذه الملاحظة. وإن نهاية مصطفى سعيد، تحقق هذه الأهداف التي تمثل فشله من أول الرواية إلى آخرها^(٤).

وتتخذ هذه القضية - قضية التلاقي - من «المرأة» إطاراً لمصورة العلاقة التنصادية أو التنصالية بين الشرق والغرب، باستثناء (موسم الهجرة إلى الشمال) التي تكاد تختزل المواجهة - في هذه القضية - في إطار «الجنس»، وإن كانت (موسم...) تتفرد بسمت خاصة سنعرض لها في حينها. ومع ذلك، فإن ذلك لا يحد مأخذاً على تلك الروايات من ناحية العمل الروائي وتقنياته، فجميعها تنتسب إلى «جنس» الرواية وليس للحجاج الذهني أو المبارزة اللفظية أو تقديم الأدلة،

● وأخذت أسبح نحو الشاطئ الشمالي.

● وظللت أسبح وأسبح.

● وقد استقر عزمي على بلوغ الشاطئ الشمالي هذا هو الهدف.

إن ترددات متقابلة تومئ في توالياتها إلى اقترب مخاض جديد، وإلى استشراف ميلاد جديد وتوحي باستبصار، بتوحد، في مدى رؤيته أو انفساح بصيرته، ذلك التلاقي أو التلاحق بين الحضارات التي تتراقد على محيط الدائرة الكونية.

● كنت أرى أمامي نصف دائرة، ثم أصبحت بين العمى والبصر.

● كنت أعمى ولا أعمى، هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حي أم ميت؟

ولكن اليقين يظل راسخاً ومترسخاً.

● الإحساس بأن الهدف أمامي.

● إنما يجب أن أتحرّك إلى أمام لا إلى أسفل.

وهو - الآن - في منتصف الطريق، وقد تضطرب مشاعره أو تختلج أحاسيسه، أو تشقت رؤاه بين «الثبات» و«ضرورة» التحول، وتكون أسراب القطا - رؤية أو رؤيا - تحته على مواصلة الرحلة إلى الشاطئ الآخر. ولا نفعل تلك اللفظة الخاطفة في ذلك التساؤل المحمل بإشارات كثيرة: «هل هي رحلة أم هجرة؟»

● تلتفت يمنة ويسرة، فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.

● وفي حالة بين الحياة والموت، رأيت أسراب القطا المتجه شمالاً، هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم هجرة؟

إن «برودة الماء» - الآن - تتمازج وجسده، وواضح ما تومئ إليه. ولكنه - أيضاً - لا ينفصل عن النهر، ولكن لا

ومن غرورها صارت الأساس لما نسميه في المستقبل الحضارة العالمية حضارة الإنسان... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شفاً تفاحة واحدة أو وجهاً عملة واحدة، خلقاً ليكونا كلا واحداً^(٤).

لا يخلو الخط الذي يمتد محاولاً تحقيق ذلك التلاقي بين الحضارات في هذه الروايات من دوال تسكن ظل الرمز، ومن دلالات تخرج بالظلم إلى النور في عبارات بينها.

ففي رواية (موسم الهجرة) نجد - مثلاً - أن «النهر» هو رمز للحد الحاجز بين حضارتين: الشمال والجنوب، بينما تكون (السباحة نحو الشاطئ الآخر) هي محاولة للوصول إلى ذلك التلاقي، وفي «أحسست أن قوى النهر في القناع تشدني إليها» تتماهى ترسيات «الجنوب» وتراكمات الجذور والموروث.

و- الآن - صراع بين الثبات والتحول: «وفجأة وبقرة لا أدري من أين جاءتني، رفعت قفاسي في الماء» ولكن أستطيع أن أحفظ توازني مدة طويلة.

ولكن الراوي وقد صمم على «التخلص» من قيود تصوق التحرك، وتمنع التحول، وأن «يخلق» أروية الجمود والتوقف، فإنه يقول: «دخلت الماء عارياً كما ولدتني أمي». وواضحة دلالة العبارة التي يردفها بدوال أخرى تتبادل مواقعها بين الرمز والموروث له:

● أحسست برفجة أول ما لامست الماء البارد.

● ثم تحلّلت الرفجة إلى نقطة.

وإن جملته الأخيرة تؤذن بمجازاة الصدمة الأولى، وتشي بحتمية التجدد وضرورة التيقظ لمستجدات حضارية ومعطيات ثقافية عديدة، وكثيرة ومتجددة، ولا يجدي الوقوف على الشاطئ الآخر يجر مخزوننا جاوزته حركة الحياة ومن ثم كان التوالى للفعل «أسبح وأسبح».

● ويكون المتجه للشمال، حيث يتلاقى به الجنوب.

- والد إسماعيل في القنديل :

بلاد بره كلمة لها رنين ومحرر، وتتسلل
كروح مبهمه لا يطمئن إليها.. بلاد بره
ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا
مفر من قبوله، لا عن ذلة، بل للتزود بنفس
(الصلاح) (٨).

مصطفى سعيد - في «موسم الهجرة...» :

ولم أكن أحس تجاههم بالجميل... كنت أقبل
مساعلتهم كأنها واجب يقومون به نحوي (٩).

إن الراوي في (موسم الهجرة...) كما ألقينا ونلح -
هو البطل الأساسي الذي يمثل الصوت الذي يصبر بنداؤه
تخوم المسافات والأبعاد لتتضام خارطة الكون الإنساني،
وتتلاقى في كينونته حضارات متعددة، وتتزوج ثقافات
مختلفة.

إنه الراوي - في حكيه التالي، وكأنه - وقد راد الطريق -
يزيل ما خلق من أوهام عن الآخر أو توحى من الآخرين :

دهشوا حين قلت إن الأوروبيين - إذا استثنينا
فوارق ضئيلة - مثلهم تماما، يتزوجون ويرون
أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق
حسنة، وهم عموما قوم طيبون... ويبحثون عن
الطمأنينة في الزوج والولد (١٠).

إن رؤية منفسحة ومشتمة تتوالى صورها، وتتعاقد
دوالها، وتتشارك مدلولاتها. إذا قمنا بمقارنة خاطفة بين ما
لا يصحده أبطال تلك الروايات التي تجسد لقاء الشرق والغرب
أو التقاء الحضارات، فسوف نلاحظ تفاعلا وتوافقا بين الأبطال
وما ستؤجله مؤقتا - بطل - (موسم الهجرة إلى الشمال).

- «محسن» بطل «عصفور من الشرق» :

ودخل «محسن» الأوربا، فما تمالك نفسه أن
وقف مشدوها: أية عظمة وأى قرارة يشمراته
بالدور؟ عندئذ أدرك من فوره معنى مجسما
لكلمة «الحضارة الغربية» التي بسطت جناحيها

ينسحب إلى قاعه، والنهر - يملأه - معنى الحركة والتجدد،
وموج يعلو وموج يهبط، ولا تفصل - كذلك - موجة عن
سواها، أو حضارة عن أخرى، فجميعها لابد من أن تتلاقى،
والراوي من النهر نفسه أو حركة الحياة المتجددة :

● وأحسست برودة الماء في جسمي، وكان ذهني قد
صفا حينئذ، وتمددت علاقتي بالنهر. إنني طاف
فوق الماء ولكني منه.

وتكون هذه القناعة أو يكون هذا اليقين بضرورة تلاقي
الشاميين وتكاف الضفتين :

النهر يجري نحو الشمال: لا يلوى على شيء، قد
يمتدحه جبل فيجبه شرقا، وقد تصادفه وهدنة من
الأرض فيجبه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا،
يستمر في سيره الحتمي ناحية البحر نحو
الشمال (١١).

ولتذكر ما يقوله «محسن» في العصفور - لصديقه
الروسي «إيلان» :

أرى أنك، تقسو في الحكم على الغرب يا مسيو
إيلان. مهما يكن من أمر فإن أوربا قد وصلت
بالمعلم البشري إلى قسم لم يصل إليها... (١٢).

ومن الطرف أن نقارن بين المكتبات التالية، وجميعها
تجادل - كذلك - حول علاقة المتأقبة بين الحضارات.

وليكن معنا صوت «الراوي» في (موسم
الهجرة...) - حيث ينفض عنه كابوسية التاريخ
التي أفلتت شخصية «مصطفى سعيد» :

الراوي :

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، ولا أدري لماذا، هل
معنى ذلك أننا نسلم حاضرتنا ومستقبلنا؟ إنهم
سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا كما
خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة...
وستحدث لفثهم دون إحساس بالذنب، ولا
إحساس بالجميل (١٣).

أبدائنا مقصرون في هذه الناحية، ألا تراهم يتفادون في قآهرهم إثارة كثير من المشكلات التي تمس حياتنا، خشية من ثورة حماة التقاليد؟^(١٤).

— إسماعيل بطل (تقدير أم هاشم):

... تعلم كيف يتلوق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس... وتلذذ بلسعة برد الشمال [لعلنا نلحظ توافقها مع رواية موسم الهجرة ومدى التوافق في إعادة العبارة]... أخرجه ماري... من الوحش والخمبول إلى النشاط والرواق، فتحت له آفاقا مجهلها من الجمال في الفن في الموسيقى في الطبيعة، بل في الروح الإنسانية أيضا^(١٥).

— من حديث (عيسى بن هشام) للمولى:

— الحكيم أو للمستشرق:

لهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تخطوها حقها، ولا تبخسوها قدرها، واخلوا منها معشر الشرقيين ما يتفهمكم... والتركوا ما يضركم وينافي طباعكم... وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، وأنتم بها في غنى عن التخلق بأخلاق غيركم^(١٦).

وحتى مصطفى سعيد حين يتحدث عن تلك الحضارة يتلاقي مع ما سبق، ولكنه — على حسب سياق الرواية — يتناقل عن ذلك كله، ليتفرغ إلى اصطياح قريسة جديدة:

ثلاثون عاما وقاعة أكرت تقضي كل ليلة بمشاق يتهوفن وبأغ، والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر. مسرحيات برناردشو تمثل... إديث سيثويل تغرد بالشعر، ومسرح اليرنس أوف ويلز يفيض بالشباب والأفنة... الجزيرة مثل لمن عذب. ثلاثون عاما ولنا جزء من كل هذا،

على العالم... وتمثلت له تلك الجمهورية الجميلة التي تخيلها الشعراء والفلاسفة في كل زمان، جمهورية... الكل فيها مثل فرد واحد. الكل يقرأ وينعم. بالسماء! أو مستطاع لهذا الحلم الجميل أن يتحقق يوما على هذه الأرض^(١٧).

بطل (أديب) في حديثه عن فرنسا وخوفه من هجوم الألمان عليها:

أخلو إلى نفسي أمام هذه الأشياء التي أراها كنزاً للإنسانية قد حوت خير ما عند الإنسانية من فن وأدب، ومن فلسفة وعلم، ومن عمل وأمل ومن تفكير وتبهر وروية ونشاط... أخلو إلى نفسي... وأفكر في أن قوما يزحفون عليها... ليقتضوا من أمر باريس، وليقتضوا من أمر فرنسا دون أن يفشلوا بأنهم إن فعلوا فيسحقون من أمر الحضارة كلها^(١٨).

ويتحدث «فؤاد» — في (الحى اللاتيني) — عن الحضارة الفرنسية في الأدب من خلال تعليقه على مسرحيتين فرنسيتين، هما مسرحية لـ «ألبير كامو» والمسرحية الأخرى وهى تمثيلية «الكوخ الصغير».

يقول معلقا على الأولى:

إن أدبنا بحاجة إلى مثل هذه النزعات الثورية. وكل ما أتمناه أن أترجم هذه المسرحية يوما وأبلغها إلى القراء العرب. إننا مفتقرون إلى مثل هؤلاء الأبطال الفدائيين^(١٩).

ويقول عن الثانية:

لا ريب في أن هذه المسرحية لا أخلاقية. فهى لا تخلف لدى المشاهد أى استنكار للغيابة الزوجية التي يدور حولها الموضوع. على أن ما يحمد للفرنسيين أنهم يقتحمون أدق المشكلات التي يواجهونها، بالغا ما بلغت من الجرأة... أليس

ولتقدم الآن بمقتضيات تكون هذه الفتاة الظرفية - إسقاطا شعوريا بين عن تعاليف الشخصيتين (سوزي - محسن) ولكنه - كما أشرنا - تفارق لا يمنع توافقا، وهو - كما أشرنا أيضاً - يمكن أن يوجد في تركيب الشخصية سواء كانت شرقية أو غربية، وليس (محسن أو سوزي) صورة لكل حضارة، فمن الخطأ التعميم، خاصة كما نعلم أن قصة الحب الظرفية، مجرد مشجب يتعلق عليه الجدل الذهني حين تنتهي - سرعاً - تلك القصة، ويكون ثمة وعد بالتلاقى - بين الحضارات - مع اختلافنا عن مثالية خيالية يتمناها توفيق الحكيم.

ولتب هذه التحوارات في دوالها عما تتفارق فيه أشخاصها الثلاثة: (أندريه - جرمن - سوزي) عن شخصية محسن. ومع أن الحوار - التالي - يدور في مواقف مختلفة، فإن لكل موقف لحة دالة، تتجمع مع سواها، وتتضام مع آخرها:

- أندريه: ألم تقدم إليها [يقصد سوزي] بعد طاقة زهر؟

- محسن: لا زهر ولا عطر، إنها أعظم قدرا عندي....

فيذا العجب في وجه الفرنسي الشاب، وخيل إليه أنه يسمع ألفازا أو طلاس لا قبل له بفهمهما، فجز كفتيه مريحا نفسه:

تلك ولا شك فلسفة شرقية (٢١).

- أندريه: كفى خيالا وشعرا. تكلم في الواقع. هل أخبروك أنها تحب أحدا بينه؟

محسن: إنها يا سيدى محبة مجوبة.

أندريه: كيف علمت؟

محسن: بالقرارة.

أندريه: الفراسة! أقسم أنني لم أر مثل هذا في حياتي (٢٢).

أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقي ولا يعينى منه إلا ما يحلأ فراشى كل ليلة... وخرجت من داري... أحس بأنى مقبل على صيد عظيم (١٧).

تحولات الشخصية من التفارق إلى التوافق:

إن الحوارات التالية تومى دلالتها إلى تلك المفارق التي هي نتاج طبيعي لحضارات ترفضها - بالضرورة - عوامل متعددة ومتشابكة. ومع ذلك - فيما نظن - لم تمد بتلك الحدة أو الكثرة - فمع مستجدات فرضتها طبيعة العصر في إمكاناته الضخمة - يصح هنا استخدام التعبير المعروف «العالم قرية صغيرة» - لم يمد ذلك التفارق كما تصوره شخصية أو بضع شخصيات، تبرز عن حدة المفارقة، التي تظلفها ضرورات رسم الشخصية بحشد أنماط من صور فردانية، أو يوظفها الروائي لمصلحته الشخصية كما يفعل توفيق الحكيم حين يرسم صورة رومانية لحسن أو لنفسه في الحقيقة.

ومع ذلك، فإن دوال الحوار سوف تبين - ولا نكران لذلك - عن اختلاف في المنظور الحيائي لكل من الشرقي والغربي، ولكن ذلك وارد أيضا حتى عند أبناء الجنس الواحد وإن اختلفت درجاته.

إن المقدمة الجيدة والمميقة التي قدمها بيلي ويندر لـ (عصفور من الشرق) سوف يلتقط منها ما يؤكد أن توافقا أو تصالحا سوف يتم، إن لم يكن - في رأينا - قد تم في صور عديدة ومتعددة:

والموضوع الأساسي لهذا الكتاب هو أوجه التشابه ومواطن الاختلاف بين ثقافة الغرب وثقافة الشرق (١٨).

وفي نهاية الكتاب ينسلخ محسن لا من أفكار ذلك الروسي المسرفة في عداة الغرب فحسب، بل وينسلخ أيضا من تصوره الرومانسى للعالم لفضائل الشرق (١٩).

... ويعرض الكتاب أيضا مشكلات تصارع الثقافات على المستوى الفردي من خلال قصة ظرفية (٢٠).

أيها المصفرور الشرقى. تعد نفسك لدخول الكعبة! ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة. أى فرق؟ هناك محل عام، وهنا محل عام. هناك الأرغن، وهنا الأوركستر.

قلم يلتفت إليه محسن وهمس كالمخاطب نفسه:
بل هناك السماء.

قلم يبد على الفرنسى أنه فهم «محسن» ولم يكلف نفسه عناء سؤاله (٢٧).

أما المحاور التالى فهو يضم الثنائى «أندريه وزوجيه جرمين» مع محسن:

— محسن: إني أحب هذه العبارات المبهمة التى أتخيل معناها كما أشاء.

أندريه: إنك رجل خيالى وهذه مصيبتك .

جرمين: من غير شك. لا سبب عندى لقتل محسن غير أنه خيالى أكثر مما ينبغي.

نظرت جرمين إلى محسن مليا، بعد أن أسرف فى وصف صاحبتها، ثم قالت: أهذه المرأة فى باريس أم فى كتاب «ألف ليلة وليلة»؟ (٢٨)

أما صاحبة «سوزى» فلها كما يتحدث محسن:

مرة واحدة نبئت إلى عفوا بنظرة وقالت لى:

أما تزال واقفا ها هنا؟ أى مخلوق أنت؟ (٢٩)

ف نظرت إليه فاحصة، كمن ينظر إلى مخلوق عجيب (٣٠).

وإنها على حسب ما يذكر محسن:

وجعلت تفكر قليلا فى أمر هذا الفتى الغربى: أهو شرقى متوحش، لا يعرف الآداب واللباقة... إن هذا الفتى غريب الأطوار. هذا كل ما نستطيع أن نفهمه.

— أندريه: لا. حقيقة لا. إني لا أستطيع أن أنفق عمرى جالسا هكذا .

يقصد جلوس محسن أمام شباك التذاكر ليرى سوزى.

إن الزمن شئ لا تعرفونه أنتم معشر الشرقيين، ولا يعنيكم أمره.

محسن: لقد تخبرنا منه.

فحلق أندريه فى محسن مليا ثم صاح:

آه أيها الشرقيون أنتم بلهاء، أم أنتم حكماء؟ (٣٣)

— أندريه: آه أيها الماشق الشرقى الذى ينفق أيامه فى قهوة يحلم، وحيته على بعد خطوتين (٣٤).

ويذكر «محسن» عمه «سليم» فى «عودة الروح» — كما نعلم — فيحاور نفسه:

وأدرك محسن أنه يصنع — الآن فى شارع «الأوديون» عين الذى كان يصنع «سليم» فى شارع «سلامة» منذ سنوات، أهى المصادفة؟ أم هذا شئ فى دمه؟ (٣٥).

ولمنا نتذكر ذهاب محسن إلى الكنيسة مجاملة لأندريه فى عزائه لأحد الناس، ونجترى هذين الحوارين:

— أندريه: إن عليك طقم حديد كامل. إنه ليسرنى أن أصحب مثلك وذلك إلى التزهة القصيرة.

محسن: التزهة؟

قالها الفتى وهو ينظر إلى صاحبه شزرا (٣٦).

— محسن: إنك تعرف أنى أدخل هذا الحرم المقدس، ولا تقول لى حتى أعد نفسى!

فابتسم أندريه وقال:

سوزى: ما كل هذه الكتب؟ إنك تقرأ كثيرا،
أظن لك بهذا المقدار الحياة فى ...

- وأنت؟

- إنى أفضل الحياة فى الحياة^(٣١)

ولعله من الطريف أن نلاحظ تطور فكر «محسن» حين
نقارن المحاورات السابقة مع محاور «محسن» مع صديقه
الروسى إيفان:

- إيفان: أنا لا أفهمك تمام الفهم أبها الشرقى
العزير. إنك تعيش بالوهم والمزاء.

محسن: يامسيو إيفان. سر تعامتنا هو أننا نعيش
فى هذه الحجرات المغلقة. إننا نجعل الواقع
وطرائقه المباشرة، لا شئ بالخيال فى هذه الحياة.

فهو الروسى رأسه وابتمس ابتسامة ساخرة، وقال:

من حلمك هذا الكلام أبها الشرقى؟

ومر طيف أنفذه مرة أخرى برأس الفتى. حقيقة
أن صديقه الفرنسى هو الذى يذكر دائما
الكلمة: الواقع. ولكن هذا الروسى الثائر الواقع
فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب. من
يضمن لمحسن أنه على حق فى كل هذه
التصورات^(٣٢).

ولعل تطور فكر «محسن» هذا يتشابه مع فكر «فؤاد» -
فى (الحى اللاتى). الذى أدرك جيدا طبيعة انتهاء الحب
بينه وبين «فرانسواز» - دون أن يمر بمثالية محسن السابقة.

وهو - فؤاد - كذلك - يقترب من إسماعيل - فى -
قنديل أم هاشم -، وذلك فى جانب تقلص الحدة العاطفية
أو عدم الوقوع فى مثالية حائلة بعيدة عن الواقع كما سيأتى
لاحقا.

ولعل تشابهها - أو تماثلا - بين ما سبق، وتلك المحاورات
- أو ذلك الحوار - بين «إسماعيل» وزميلته «مارى» (فى

قنديل أم هاشم)، بل إن توافقا يتم بين الروايتين فى تطور
بطليهما، أو فى تحول فكرهما. ونجتنزىء من «القنديل» -
هنا - ما يؤمىء إلى ذلك التشابه أو التماثل:

- إسماعيل: سأستريح عندما أضغ لحياتى
برنامجا أسير عليه.

مارى: يا عزيزى إسماعيل. الحياة ليست برنامجا
ثابتا، بل مجادلة متجددة.

يحللها عن المستقبل فتحته عن حاضر اللحظة (ولعلنا
تذكر صاحبة محسن فى قولها له: إنى أفضل الحياة فى
الحياة). كان من قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شئ
يتمسك به ويستند إليه... أما هى فكانت تقول له:

إن من يلجأ إلى المشجب يظل طول عمره أميرا
بجانبه يحرس معطفه. يجب أن يكون مشجيك
فى نفسك. إن أخشى ما تخشاه هى القيود،
وأخشى ما يخشاه هو: الحرية^(٣٣).

لم تكون تلك التحولات كما يروها «إسماعيل»:

وخلص بنفس جديدة مستقرة ثابتة واقعة^(٣٤)

.... علمته مارى كيف يستقل بنفسه^(٣٥).

ومع ذلك، فقلعه من الطريف أن نلاحظ هذه المفارقة بين
شخصية محسن فى «المصغور» وشخصية إسماعيل فى
«القنديل»، ولعل الثانية - كما سلى - تشى بتقلص الحدة
العاطفية بوصفها ميسما شرقيا جسدتها - فيما قبل -
شخصية «عطيل» - كما نطم -، حيث نلاحظ بقايا ظلها
الضئيل - عند محسن - بينما يرا منها «إسماعيل».

● محسن:

- ولكنه يراها فى نومه تعلق رتيحا هنرى أو
يراهها تقبل شابا زنجيا تلك القبلات المنتهية،
فينهض مزعجا مضطربا يود لو يمزق جسدها
بأسنانه^(٣٦).

- إنى أحبك إلى حد مخيف، إلى حد الرغبة فى
أن أنهال عليك ضربا - هذا مخيف حق^(٣٧).

القضايا... ونحن أنا تزوجت يوما، فلن أتزوج إلا
من فتاة عربية، وإن فرانسواز لصرف ذلك
الآن» (٤١).

بالرغم من أن «جانين موترو» مثلت في البداية إسقاطا
شعوريا بين عن حواجز تعطل التوافق بمساهمتها في إخراج
مكبوت «اللاشعور» كما في هذه المقدمات:

ألم تراك قد زلت إذ أنبأتها بأنك من الشرق
العربي؟ ما يمنحها من أن تجيل في خاطرها كل
ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربي، فتحبها
مثلة فيك! ألا ترى الغربي يخاف دائما هذا
الشرقي، هذا العربي، الناجع من رمال الصحراء،
العائش في حضارات القرون الوسطى؟ وفلويسر
نفسه، هذا الذي حنت، هي، إلى الشرق بتأثير ما
كتبه، ألم يكن حريصا على تصوير نواحي التأخير
والحيوانية في حياة أهل الشرق؟ (٤٢).

إن الفقرة السابقة تكتنز بدوال تتشابه مدلولاتها في
دلالة توميء إلى حواجز تمنع التوافق - يلثس فيها الماضي
والحاضر، وتتمتع سماء الآتي، وتطلق سهم الانهمام صريحا
موجها للغرب:

أ = هذا العربي، العائش في حضارات
القرون الوسطى.

ب = ألا ترى الغربي يخاف هذا الشرقي.

ج = تجيل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت
عن مساوئ العربي.

د = وفلويسر.... ألم يكن حريصا على تصوير
نواحي التأخر والحيوانية في حياة أهل الشرق.
[ومن الواضح أن هذه الفقرة تدلن كلا من.
الشرق والغرب].

ولكنها - جانين موترو - تعد - بعد ذلك - مثالا قويا
لحتمية التلاقي، وأن خصوصية كل حضارة لا تمنع أو لا
تنفي التواصل والتراشد.

ويتضح ذلك من مذكراتها حيث تقول:

فقال في صوت خافت نأري متقطع كأنه حمم
متطاورة: لي رغبة هائلة في أن أقبلك الآن» (٣٨).

● إسماعيل:

ولم يتألم كثيرا عندما تبعد عنه، وتصرف إلى
زميل من جنسها ولونها، إنها ككل فنان حين
يمل عمله حين يتم. شفى إسماعيل ففقد كل
سحره، وأصبح كثيره عن تعرفهم (٣٩).

وتدور رواية (الحى اللاتيني) - كذلك - في إطار الحب
من خلال قصتين تتلاقى بهما الرواية مع واقعية إسماعيل
في القنديل ومع «محسن» - بعد تطور فكره ونظرته للحياة
والحب - في «عصفور من الشرق». وقد سبق الإشارة إلى
هذه النقطة في حب فؤاد وفرانسواز - أما القصة الثانية فهي
بين بطل الحى اللاتيني «فؤاد» وجانين موترو، وهي تأخذ
منحنى آخر يقف فيه البطل بين طرفين متصارعين فهو يقترب
من محسن في تمسكه بحبيسته ورغبته في الزواج منها
والاستقرار معها، ثم نراه يتردد بعد قراءته خطاب والده،
حيث ينبض بداخله التقاليد ووطأة الموروث، والنظرة الشرقية
للمرأة الغربية، التي تظهر في قول والده:

أخشى يا بني، أن يصرفك الغرب عنا. وأخشى
فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع في
شباكها» (٤٠).

ونمثل المرأة كذلك - عنصر المواجهة - أو أحد الجوانب
- التي توميء إلى تلك المقارن بين الحضارتين.

وبعى فؤاد جيذا هذه المفارقة التي تعطل أو تمنع التوافق
في إغاثة فكرة زواجه من فرانسواز، وأن الانفصال بينهما
نهاية طبيعية يعرفها الاثنان، يقول:

فكرت طويلا في هذا، ولكنني انتهيت إلى إلقاء
هذه الفكرة. إننا مدعوون في المستقبل بإعزيتي
إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التي لا
تعني أحد سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية
تستطيع أن تعين زوجها في معاناة مثل هذه

إني سأحاول أنا أيضاً أن أنساه، هذا المستقبل،
كما أحاول أن أنسى هذا الماضي.

أليكون هذا صحيحاً؟ لست أدري. ولكن يجب
على أن أحاول. من أجله هو، من أجل حبه.
أصبحت أحب هذا الحب، وأحب نفسي التي
تحبه.....^(٤٣)

ونقول أيضاً:

سأصارع حبيبي العربي بأني سأحبه كما تحب
المرأة الرجل في الشرق، لا تطلب مقابلاً. ولا
تنتظر عروضاً..... فسأقول له إنه لا يخيفني بمد
أن يلهب، فقد زود حياتي بيزاد الحب لا أحب
أنه سيحب يوماً^(٤٤).

وهناك جوانب أخرى في الرواية تظهر كالبقع الداكنة
تذكر مياه التيار وهي في طريقها للانضمام على مياه التيار
الأخر لكن هذا لا ينفي حتمية التلاقي والتواصل فكلاهما
يسير في مجرى نهر واحد هو نهر الحياة.

وتتمثل هذه الجوانب في عوامل تقارب رغم الإيهام
بتباعدها، منها الغربة أو فقدان الهوية وإغتراب الذات في
مجتمع يحفظها يراهن اللاتمسك، التي تبينها لنا دوال هذه
المقتبسات التالية:

- ولكن رويدك. ولا تتسجل في الحكم. الأرجح
أنك ما نفعنا تعيش في خيالك، وإن كان الواقع
بين يديك ولذك مسانزل مشلولوا إلى
أوهامك^(٤٥).

- وهناك كانا يلتقيان طائفة من مواطنيها
السوريين واللبنانيين..... وقد كان هو في الحق
يفتر من لقاء المواطنين، وتجنّبهم، ويعتقد أن من
الخير أن يعيش في غير أجوائهم، فإن في
أساديتهم هنرا كثيرا، وفي وقتهم ساعات كثيرة
مهدورة..... لا يفعلون إلا أن يملقوا على
الفتيات اللواتي يدخلن المقهى، أو يتبادلوا
الضحكات والفكاهات^(٤٦).

- وأنت لن تنفر منهم إذا أحركت أنهم
شبان قلقون، يحشون عن أنفسهم. إننا جميعاً،
نحن الشبان العرب، ضالعون يفتشون عن ذواتهم
بأنفسهم. ولابد أن ترتكب كثيراً من الحماقات
قبل أن نجد أنفسنا.....^(٤٧).

- كلهم حوله، وعشرات غيرهم، عيون
تطل منها أرواح ضالعة، تبحث عن نفسها، على
مقاعد الجاسمات. وفي مقاهي الأحياء، وبين
أفزع النساء. وهو نفسه، هذا الشيء، هذه الصدفة
الجواري، هذا الود من القش، ليس هو أضيهم
نفساً، وأثرهم روحاً^(٤٨).

- إلى مثل هذه الرابطة، إلى مثل هذه الروح،
نحن بحاجة إليها المنز^(٤٩).

- أرأيتهم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على
ضجان قهوة في الكابولاد؟ هؤلاء الذين تريد أن
تجنبهم؟..... كل ما في الأمر أن الخيوط
بينهم مقطعة وأن الرابطة مفقودة. وإتهم
لواجدون أنفسهم، متى وجدوا هذه الرابطة.
ويومئذ فقط لن تستطيع أن تتجنبهم.....
سيكون لرسالتهم قوة جاذبة تكوي بناري المحبة
والاحترام كل من ينظر إليهم. يومئذ لن تنطلق
من قم أحدهم تلك الضحكة المجلجلة الفارغة
التي تنطق بالهت واللامبالاة^(٥٠).

- وكشف عن صفة تشد أبطالها إلى شبان
عرب يعيشون في تمرد مكبوت لا يمي
نفسه^(٥١).

ومن هذه العوامل - أيضاً - «وطأة الموروث والتقاليد التي
تظهر الاختلاف بين المجتمعين، وتشكل صدمة التلاقي،
كما في المقتبسات التالية:

ولكن كيف أتيج لهم أن يجتمعوا كلهم هنا؟
أية جراءة في إزهاب كل من هاتيك الفتيات أن
تسعى إلى لقاء حبيبتها.....؟ كفاك هنرا أنت

تجمل في خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مصاوي العربى.... وقلوبهم نفسهم... ألم يكن حرصا على تصوير نواحي التأخر والحيوانية في حياة أهل الشرق؟^(٥٧).

وقول فتاة في المقهى:

أى متوحش هذا؛ لابد أنه عربى^(٥٨).

وقول فرانسواز:

على أن الخطأ ليس هو خطأ الفتاة الفرنسية. هكذا علموها في بعض مجتمعاتهم...^(٥٩).

هذا في حين تتلاشى أو تختفي البقع الداكنة ويصفو تيار رواية (أديب) مما يمرق أو يمتلئ لقاءه بالتأثير الآخر، ليستمر النهر في الجريان. فتجد شخصية البطل تتراخى وتتواصل سريعا بالحضارة الغربية في فرنسا، بل تتوقف سعادتها أو تماشيتها على حال فرنسا.

يظهر هذا التراخي في المقترحات التالية:

.... وإذا أنا مدفوع إليها متصل بها، فإن فيها أطمع لأنها ناعمة، وأبسم لأنها باسماء، وأبتسح لأنها مبتسمة^(٦٠).

وكذلك في إصراره على البقاء فيها على رغم الحرب:

أما أنا فمقيم هنا.... فما ينبغي للرجل الكريم أن يعيش مع الناس ضيقا عليهم مستمتعا بما يمنحونه من الأمن، أخذا بأوفر حظه مما يبيعون له من لذة العقل والقلب والجسم حتى إذا ألت الخطوب قوت عظم مسرعا^(٦١).

ولكن معنا هذه الفقرة التالية التي تنهض أو تبين دوالها عن مغارقة أو مقابلة بين هذا التواصل القوى بالغرب، وشعوره بالوحدة والغربة بين المصريين في باريس:

... فلما وحيد بين المصريين في باريس، وإن لم أكن وحيدا بين الفرنسيين. فقد اتخذت لى منهم أصداقاً أحبهم ويحبوننى وأمن لهم

تنسى مرة أخرى أنك في باريس. أخرجها من نفسك ببروتك هذه. أخرجها، فاقتلها ثم أدفنها. أما باريس فواجبها كما هي....^(٦٢).

لا، ما أشد ما أكره هذا الرجل! إننى أحب أن أتبنا الأمور لأعد لها عديتها، وأنخيل كيف يمكن أن تجرى. بذلك وحده أفسادى من الخيبة....^(٦٣).

وأطرق برأسه، ومضى في طريقه، وفي حلقه غصة. ومال إلى مقهى، فشرب زجاجة من عصير الليمون، وظلت في حلقه الغصة^(٦٤).

والرواية في هذا الجانب تقترب من «موسم الهجرة...»، إلا أن هذه النقطة تظهر في (الحى اللاتينى) - عبر إشارات خاطفة، بينما تكون هي العامل المسيطر في «موسم الهجرة...». ومن هذه الإشارات:

قول «فؤاد»:

أليس هو فتى من الشرق العربى، إنها رواسب أجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة، تشده إلى ماضيه وتقاليده^(٦٥).

ويقترّب منها قول البطل:

عرفت المرأة في شرك، عرفت الخوف والحرمان والكبت والشنود والانطواء والخسـيـال المرضي....^(٦٦).

ومع تقارب الروايتين في هذه النقطة، فإنهما يختلفان فيها، فكل رواية تتناولها من جانب، ففى «موسم الهجرة...» تقوم حول تاريخ الغرب الملوّث ومصاوي الاستعمار الغربى فى أرض العرب، بينما فى (الحى اللاتينى) تدور حول بعض التقاليد الشرقية المتوارثة.

وتتسع حواجز التلاقي لتشمل انهماجا موجها للغرب بمشاركة فى تعطيل التلاقي، وذلك الانهماج تطلقه دوال هذه المقترحات:

ولعل من صور ما أشرنا إليه زواجه من «حسنة بنت محمود» وما ظل عالقاً بلاشعوره عن «جين مورس» التي تكون بصورة ما أوروبا.

وهل يعد ما ذكرناه عن تلك الدلالات التي تكسر ذاته المنقسمة ما نعرفه عن غرفته بأوروبا، التي تختشد بكل ما يذكره بموطنه.

ولنتكف بهذه الصفحة التي تنبثق دلالتها في لحظة عاطفة، نفر من قبضة الشعور، حين تأخذ سنة من النوم، وقد كاد القطار يصل إلى لندن:

وأخذتني سنة من النوم، وحملت أنني أصلي وحدي في جامع القلعة. كان المسجد مضاء بألوف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهج، وأنا وحدي أصلي، واستيقظت وفي أنفي رائحة البخور، فإذا بالقطار يقترب من لندن^(٦٥).

ولكن تلك «البقعة المظلمة» التي أثار إليها القاضي قبل النطق بالحكم، تلخص تلك الحالة الخاصة في لقاء الحضارتين، التي استشرى داوياً أو انسجت رقعتهما، حتى استلبت كل ما عداها.

ولكن منا هذه المقننات المتعددة، وجميعها تتجبر في تكوينه أو تفرس في كينونته: يقول القاضي قبل الحكم:

إنك يا مستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمي، رجل غيبي. إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أبهى طاقة يمنحها الله للإنسان: طاقة الحب^(٦٦).

يتذكر زميلة له بالقاهرة:

وأحبتي زميلة لي، لم كرهتي. وقالت لي: أنت لست إنساناً. أنت آلة صماء^(٦٧).

ولكن مدخلنا لكون الشخصية تلك المتقطعات من مذكرات «مصطفى سعيد»، التي تشي برغبة في الانفتاح على الآخر، وشوق متفجر لتلاقح الحضارات وتزاوج الشمال والجنوب:

ويؤمنون لي. ولكني ألاحظ أن لي نفسين، نفساً تنس إلى الفرنسيين، وتجد اللذة في عشرتهم وأحاديثهم ومشاركتهم فيما يأخذون من الجد واللهو، ونفساً أخرى مشوقة أبداً تحب أن تسمع صوتاً مصرياً صادقاً، وأن تأمن إلى قلب مصري صادق^(٦٨).

ولعلنا نشعر مع هذه الفقرة بتلك الرابطة والروح الواحدة التي يفتقدها الشبان العرب والتي أشار إليها «نواده» في «الحى اللاتيني».

أما «موسم الهجرة...» فإن بطلها - مصطفى سعيد - يحمل الطرفين المتضادين، الرغبة في التواصل مع الغرب، والوقوع تحت ضغط التاريخ وحرره الاستعمارية الغربية، مما يطغى الرغبة ويغسل التلاقي.

تساكن الضدين في شخصية «مصطفى سعيد».

وفي «موسم الهجرة...» نجد أن لتساكن الضدين في شخصية «مصطفى سعيد» مجسّدات تتعدد ودلالات تتشاكل في مدلولات، أو صور تتراوح بين الحضور والغياب.

وإن لتساكن الضدين مرحلة يمر بها «مصطفى سعيد» سوف يلحقها - مع جيل ثل - توافق الأضداد - إن جاز القول - حين يترك كلاهما، «الشمال والجنوب»، ضرورة الموازنة وحماية للمباشرة.

ومن مكرور القول، أن نعيد ما اتبته إليه نقاد حصيفون من دلالات «الفرقة» التي أقامها «مصطفى سعيد» على الطراز الإنجليزي، ولعلنا نتذكر صحيفة الراوي في جموله بأصغرها:

مدفأة! تصورا. مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها.. وعلى جانبي المدفأة كرسيان فيكتوريان^(٦٩).

ولعله يحصل بما نحن فيه ما يقوله مقدم الرواية: «... فكلنا بلا استثناء... يهلك في بيته أو يحمل في نفسه مدفأة أوربية»^(٧٠). ولا يخفى دلالة القول السابق.

كان عقلي كأنه مدينة حادة^(٧١).

كان عقلي كأنه مدينة حادة^(٧٢).

كأنتى قرية مفنوخة^(٧٣).

«لم يحدث شيء إطلاقاً سوى أن القرية زادت اتساعاً»^(٧٤).

وهل كان من الممكن تلافى شيء مما وقع؟ وتر القوس مشدود، ولا بد أن ينطلق السهم^(٧٥).

وتوتر القوس، سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة^(٧٦).

كل يوم يزداد وتر القوس توتراً^(٧٧).

قرية مملوءة بالهواء وقد تمدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة^(٧٨).

غرقة نومي مقبرة تطل على حديقة^(٧٩).

غرقة نومي يبورح حزن، جرلوم فثاك^(٨٠).

أفضل كل شيء، حتى أدخل المرأة في فراشي، لم أسير إلى صيد آخر ولم يكن في نفسي قطرة من المرح^(٨١).

إن «مصطفى سميد» - في (موسم الهجرة...) - يكاد يتراقص - في منظور - لأوروبا - أي الغرب مع منظور الروسي «إيفان» - في (الصيفور) -، وحيث تتليس أوروبا - في (موسم الهجرة...) - شخصية «جين مورس».

يقول إيفان:

وقد فهم الشرق أن فثاك أوروبا ليست إلا غانية خلية، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها قيمة روحية ولا خلقية، ومآلها السقوط ممزقة الجسد تحت موائد الميرلين^(٨٢).

ولكن معنا هذه الدلالات من (موسم الهجرة...) ونذكر - بما أشرنا إليه - من أن صورة أوروبا تتلبس شخصية «جين مورس»، التي ترد إشارات أخرى تكون فيها المرأة هي المدينة أو الغرب بوجه عام، حين يتحدث «مصطفى سميد» عن «جين مورس»:

عرفتها - آن همد - وهي دون العشرين، فخدعتها، وغررت بها، وقلت لها تتزوج زوجاً يكون جسراً بين الشمال والجنوب^(٨٣).

إن ذلك الشوق يؤدي إلى تزاوج يتصالح فيه الشمال والجنوب، ولكنه ينتهي بالمأساة. تكون دلائل الأنسج والأشمل، التي تتجدد أو تلوب في علاقه بـ «جين مورس» ولكن تسكن الضلين في كليهما ينتهي - كما نعلم - بالقتل.

وتدعى في ذاكرة «مصطفى سميد» أثناء المحاكمة كل البقع المظلمة لتاريخ الغرب الاستعماري:

إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجنة، وقمعة سنابل خيل «التي» وهي تطلق أرض القدس، البواخر نخرت عرض النيل لأول مرة، تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أشتت أصلاً لنقل الجنود، وقد أنشأوا المدارس ليعلّمونا كيف نقول: نعم بلعنهم، إنهم جلبوا إلينا جرلومة العنف الأوروبي الأكبر..... جرلومة مرض فثاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام، نعم يا سادتي إنني جفتكم غازيا عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ^(٨٤).

وبسبب من تلك التداخيات للمرورة، التي استلقت الحاضر في الماضي، انسربت وضاعة الحضارة المعاصرة وتمتعت تحت قشاة الغزو، وما أسماه «مصطفى سميد» بالعنف الأكبر في التاريخ. وتتوالى في ذاكرته المقتضات عما خلفته تلك البقع المظلمة في شعوره ولا شعوره.

إن دلائل كثيرة وعديدة تتناثر كبقع داكنة على صفحات متعدمات قمنا بالتقاطها وتجميعها، وجميعها تبين عن توترات أو معوقات تقف حاجزاً يمنع التلاقي ويحطل الترافق:

عقلي كأنه مدينة حادة، تقطع في برود وضالية^(٨٥).

..... وقال أحد الرجال: يوسفنى أن أقول لك:
إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من
موسى (٩٦).

..... وكنت أعلم أنها تخوننى. كان البيت كله
يفرح ببرح الخيانة (٩٧).

أما فى رواية (الحى اللاتنى)، فإننا لا نستطيع أن نتبين
ارتباط أوروبا بنظرة البطل إلى المرأة، إذ يوجد نموذجان
متقابلان للمرأة، أحدهما يقترب من النموذج السابق:

..... أسبوع طويل ينقضى وفى جسدك نار
لتذهب، وفى مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء
عاريات، متحدرات على السرر، يلمعن فكرك
وجسمك بألف لسان من نار..... أو تسمى أنت
إليها حين تشمر تارة بالفرة الروحية مع امرأة لا
تعطيك إلا جسدا فيه برودة الثلج، وطورا
بالاشمزاز والغشيان يتنافس فى خلقهما عشرة
أسباب على الأقل..... (٩٨).

وسميت هذه الشياطين التى تطل من جميع
منافذ نفسه، تبحث وتشم وتسمى أين المرأة، أين
رائحتها الخفية؟ (٩٩).

أما النموذج الآخر، فإنه يأخذ منحنى آخر تقترب فيه
جائنين موتترو فى حبها للبطل من المرأة فى الشرق، كما
تقول هى فى مذكراتها:

فأصاحب حببى العربى بأنى أحبه كما تحب
المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا، ولا
تنتظر عروضاً..... ولكنى أعتقد أنه الحب
الصحيح، لأنه التفانى كله
والإخلاص..... (١٠٠).

ولعل وجود هذا النموذج - الذى خلت منه الروايات
الأخرى - يرمي إلى حتمية التلاقى والتواصل بين الشرق
والغرب، التى يسمي إليها الطرفان لا طرف واحد.

ولعل تلك المقدمات التالية التى حاولنا استقصاها على
مسار (موسم الهجرة...) لطلها تجسد فى دولها - ومدلولها -

وانقلبت المدينة إلى امرأة (١٠٣).

وحين يتحدث عن «إيزابيلا ميمور»:

المدينة قد تحولت إلى امرأة (١٠٤).

ولتكن معنا هذه المقدمات التالية:

وقفت قبائلى، ونظرت إلى بصلف وبرود وشئ
آخر (١٠٥).

أمسكها فكنتى أمسك سحابها، وكنتى أضاجع
شهاب (١٠٦).

أردت أن أرقصها فقالت: لا أرقص معك ولو
كنت الرجل الوحيد فى العالم (١٠٧).

... كانت مفرطة فى الذكاء ومفرطة فى الظرف
حين تشاء (١٠٨).

فى عينيها تحد ونداء أناأنا أشواقا بعيدة فى
قلبي (١٠٩).

قالت لى: أنت ثور متوحش لا يفتر من
الطراد (١١٠).

أنت بشع. لم أر فى حياتى وجهها بشما
كوجهك (١١١).

تزوجتها ولما انتهت العقد أجهشت بالبكاء.....
وفجأة انفلت بكأواها إلى ضحك. قالت وهى
تقهقه بالضحك: بالها من مهزلة (١١٢).

وصرخت فيها: أنا أكرهك. أقسم أبى سأقتلك
يوما ما.

.... قالت: أنا أيضا أكرهك حتى الموت (١١٣).

.... يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف (١١٤).

كانت ماجة بالقول والفعل، لا تتورع عن فعل
أى شئ، تسرق وتكذب وتفسق، ولكننى رغم
إرادتى أحببتها (١١٥).

ومن الطريف تلاقى - مرة أخرى - الروابيين (العصفور) و (موسم الهجرة...) في تمثيلهما صورة «أوروبا» في أحد جوانبها - التي تكون - عند الحكيم - كما تمثلها شخصية «سوزى» وعند مصطفى سعيد كما تومئ إليها شخصية «جين مورس». ومن الطريف - كذلك - أن الروابيين يتحدثان عن «الداء» أو «الحقنة» المخدرة - أو المسومة - ولكن الشئى يعود ليتفارق.

فلأوروبا - أو الفتاة الشقراء - التي حققت بالمورفين السام - عند الحكيم - تكون عند الطيب صالح هي التي حققت شرابين التاريخ، الذي يتقل على شخصية «مصطفى سعيد»، ومع ذلك فإن تيارا لا شعوريا يتسلل عبر الموقفين، وإن كان يظل لكل منهما رؤيته التي يستدعيها بالضرورة تخالف المسار الروائي في كلتا الروابيين، الذي يكون أكثر عمقا وأوسع مدى في (موسم الهجرة...) من (عصفور من الشرق) كما في هذا الحوار:

إن الفتاة الشقراء يوم حققت فخذيتها «بالمورفين» لم تترك أبوها سالمين [آسيا وأفريقيا] لقد كانت الحقنة شديدة الفعل والأثر. نعم، ولا أحد يدري هل أوروبا حققت الشرق بأقويون خالص أو أفويون ممزوج بسم نافع، سرى - ومازال يسرى - في شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية في النفوس..... (١٠٦).

ويتحاور «إيفان» مع «محسن»:

إيفان:

هذه الفتاة الشقراء التي تسمى أوروبا - جميلة ذكية، خفيفة أنانية لا يعينها إلا نفسها واستعباد غيرها.

وهنا قاطعه «محسن» قائلا كأنها طاب نفسه، وفي مخيلته

صورة «سوزى»:

نعم. أنانية..... لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير ولا تحب الحياة إلا في الحياة (١٠٧).

تلك المشاعر المتفرقة، التي تلبست «مصطفى سعيد»، الذي يكون - في رؤينا - حالة لا تنفى حالات، وليس رمزا لهزيمة الشرق كما قيل.

من مذكرات «مصطفى سعيد» وتذكراته عن «الحاكمة»:

أنت يا مستر سعيد غير مثال على أن مهنتا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تشريفك كأنك تخرج من الغاية، أول مرة (١٠١).

أما المحلفون فهم صورة أخرى لمدالية تتمازج بنظرة دونية:

..... أشتات من الناس.... لا تجمع صلة بينى وبينهم، ولو أننى طليت استبحار غرفة في بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، لو جاءت ابنة أحدهم تقول له: إننى سأزوج هذا الرجل الأفريقى، فيحس حتما بأن العالم ينهار تحت رجليه (١٠٢).

كانت - شيلا جرينود - تقول له: أسمى ستجن وأنى سيقتلنى إذا علما أننى أحب رجلا أسود، ولكنى لا أبالى (١٠٣).

إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.

الحامى:

هاتان الفتاتان لم يقتلها مصطفى سعيد، ولكن قتلها جرثوم مرض فتاك عضال، أصابها منذ ألف عام (١٠٤).

مصطفى سعيد:

نعم يا سادى جشتكم غازيا في عصر داركم. وقطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ (١٠٥).

ونشير مرة أخرى - إلى أن التلاقى - فى النصين السابقين - تتخالف مدلولاته كما نعلم.

وكما كانت دهشة التلاقى بين الشرق والغرب - أو الشمال والجنوب - التى استوعبها أبطال تلك الروايات - ماعدا مصطفى سعيد - تكون - كذلك - «صدمة» العودة إلى «الوطن» التى تنتهى بعد معاناة وتساؤلات إلى تحولات تستوعب الماضى وتستشرף الآتى.

إن «الرواية» - فى «موسم الهجرة...» - يتذكر معاناة «مصطفى سعيد» وسهم فيها بمعاناته، حين يكون «الجد» رمزاً للماضى وتحمداً للموروث، كما فى المقتبسات التالية:

الإنسان مجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض الجاهلين يعتبرونه عبداً وبعضهم يقصد إيزابيلا سيمورا؟ يشيرونه إلهاً.

..... أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟

..... أين جدى وأين وضعه فى هذا البساط الأحمدى؟ هل هو حقيقة كما أزعم أنا، وكما يبدو هو؟ هل هو فوق هذه القوضى؟ لا أدرى. ولكنه بقى على أى حال، رغم هذه الأوهمة وفساد الحكام وقسوة الطبيعة.

كأنه - الجد - شئ ثابت وسط عالم متحرك.

ولو قلت لجدى: إن الشورات تصنع باسمه والحكومات تقوم وتقع من أجله لضحك. إن الفكرة تبدو شاذة ضللاً.

... ذلك الإحساس العذب... الذى يسبق لحظة لتلقى مع جدى..... إحساس صاف بالمعجب من أن ذلك الكيان العتيق ما يزال موجوداً أملاً على ظاهر الأرض (١٠٨).

وحين أعانقه أستشوق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع، وذلك الصوت التحيل المطمئن،

يقوم جسراً بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد (١٠٩).

إن المقتبس السابق يكتسز سموها بالغاً فى دلالاته المومنة، التى تتشاكل فى تقارنات تلبس فيها للماضى بالمستقبل:

أ = رائحة الضريح الكبير فى المقبرة.

ب = ورائحة الطفل الرضيع.

والتى تتراوح - كذلك - بين إرغاصات التحول ومخاضات المستقبل واستيعاب الماضى واستشراف الآتى:

أ - يقوم جسر بينى وبين الساعات القلقة التى لم تتشكل بعد.

ب - والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت.

إن الرواية وهو فى طريقه إلى «الخرطوم» تتداخل فى ذاكرته أخطاط من الوعى واللاوعى، وهو فى ضيق وكرب لما يشاهده يكاد يتطابق مع مشاهدات «إسماعيل» فى «قتل أم هاشم» كما يتضح فى المقتبسات التالية: وإن كان لا يخفى شعوخ البنية الأدائية فى «موسم الهجرة...».

«الرواية» فى «موسم الهجرة...»:

..... لا شئ يفرى العين. شجرات مبعثرة فى الصحراء، كلها أشواك ليس لها أوراق، أشجار بالسة ليست حية ولا ميتة..... ثم مر قطع من الجمال هى الأخرى عجفاء ضامرة. لا توجد سحابة واحدة، تبشر بالأمل فى هذه السماء الحارة..... إنها هذه الشمس التى لا تطلق، تذيب المخ، تشل التفكير، ومصطفى سعيد وجهه ينبع واضحا فى خيالى ثم يضع فى أزيز محرركات السيارة..... (١١٠).

لم تتداعى على ذاكرته: كيف كانت «إيزابيلا سيمورا» تاجيه؟ «أقتلى أيها الغول الإفريقى. أحرقتى فى نار مبدك، أيها الإله الأسود».

وتنتشر كآيته وإن التحاور - التالي - بين الراوى وصديقه، وإن ما يتصاعد على ذاكرته يتوالى فى حوار داخلى، يجمع جميعه قبيحة الشاهد أو أزمة الخلف مع حكماء الذين أخذوا (من الحضارة قشرتها) كما عبر توفيق الحكيم.

ولنجتزئى من كلا التحاورين (الخارجى والداخلى) ما تختصره دلالاته وما تخزله إشارته:

هل من جديد فى الخرطوم؟

- كنا مشغولين فى مؤتمر.

بدا الاهتمام على وجهه، فإنه يحب أخبار الخرطوم خاصة أخبار الفضائح والرشاوى وفساد الحكام.

- بماذا يأتمرون هذه المرة؟

- وزارة المعارف نظمت مؤتمرا، دعت له مندوبين عن عشرين قطرا إفريقيا لمناقشة أساليب التعليم فى القارة كلها.....

- قال محبوب :

- فليتنا المدارس أولا، ثم يناقشوا توحيد التعليم. كيف يفكر هؤلاء الناس؟ (١١٤).

ثم يكون هذا التذاعى فى ذاكرة الراوى:

لن يصدق أحد أن سادة أفريقيا الجدد، ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب، تلمع فى أبلههم ختم من الأحجار القمينة، وفروح نواصيههم برائحة المطر، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضرراء من الحرير الفالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية.

- كنت أقول لمحجوب إن الوزير الذى قال فى خطابه... يجب أن لا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة وبين واقع الشعب... هذا الداء أشد خطرا على مستقبل إفريقيا من الاستعمار نفسه.....

ولنلحظ الآن المفارقة أو الحقيقة المؤلمة كما يكمل الراوى:

.... وهنا هنا منبع النار هو المصب لا شيء. الشمس والمحرمات ونباتات يابسة وحيوانات صغفاء.

وههتز كيان السيارة حين تتحدر فى واد صغير، وتصر على عظام جمل نفق من العطش فى هذا التيه (١١١).

ومع «فساد الأمكنة» يتحاشد «فساد الأزمنة» إن الراوى - فيما يلى - تتوالى على ذاكرته مشاهد كابوسية لسادة أفريقيا الجدد بعد أن رحل الغربى المستعمر.

إن السادة الجدد يأخذون من الحضارة قشرتها، التى ألحح إليها توفيق الحكيم فى (عصفور من الشرق)، وهى فى مساقها - عنده - تكتفى بملحظ خاطف لجانب واحد، يتسق مع مخاوره مع الروسى الماشق، الذى يتوافق مع مثيله عند المولى - فى (حديث عيسى بن هشام)، كما فى المقتبس التالى:

... السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدينة الغربية بفتة فى البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معاشهم كالمميين، لا يستتبرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبحرون بحسن نظر، ولا يتلفتون إلى ما هنالك من تنافر الطابع، وتباين الأذواق، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف والحسن من القبيح (١١٢).

ويقول الحكيم :

... إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية، يثير منظرة الضحك، كما يثير منظر قرده، اختلطت ملابس سالحين من مختلف الأجناس، وتصبعت بها فوق شجرة ترتديها، وتقلد حركات أصحابها (١١٣).

لكن هذه الملاحظة المأيرة، التى تثير الضحك - عند الحكيم - لها - عند الطيب صالح - وجه آخر تزداد قتامة

- كيف أقول لمحبوب: إن هذا الرجل نفسه يهرب أشهر الصيف من إفريقيا إلى فيلته على بحيرة... وإن زوجته تشتري حاجاتها من لندن بطائرة خاصة وإن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه قائد ومرشئ.

..... وقال محبوب: لماذا صمت؟ لماذا لا تقول شيئا؟ قلت له: الموظفون أمثالي لا يستطيعون أن يغيروا شيئا. إذا قال سادتنا: اضلوا كذا فعلا. أمت رئيس الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي هنا. إنه الحزب الحاكم لماذا لا تصب غضبك عليهم؟ (١١٥).

وبينما تكون أزمة الراوى - في (موسم الهجرة...) - ممتدة الأبعاد وتغطي الجانب السياسي والاجتماعي ويستندها اعتماد العمل الروائي، فإن «إسماعيل» في «القتل» تماثل أزمة الاجتماعية مع أزمة الراوى في (موسم الهجرة...).

وبين الرؤية والرؤى تتراوح أمشاج من الوعى واللاوعى. وهو في طريق عودته لوطه وأهله:

... وكلما قوى حبه لمصر، زاد ضجره من المصريين، ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم. هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل الزمن... (١١٦).

وأطل من النافذة فرأى أمامه ريفا يجرى اكسحته عاصفة من الرمل، فهو مهمل مصفر متخرب... الباعة على المخطات في ثياب ممزقة تلثت كالحيوان المطارد... (١١٧).

«ولما سارت العربة من المطة، ووصلت شارع الخليج.. كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه قلادة وذباب وفقر وعرايب، فاقبضت نفسه لركبه الوجوم والأسى» (١١٨).

أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه يخلق غفير، ضربت عليهم المسكنة، وهلت بأقلامهم قيود الذل، ليست هذه كائنات حية، تعيش في عصر تحرك فيه الجماد....

ما هذا الصخب الحيوانى؟.. ومصر؟ قطعة مبرقطة من الطين. أسنت في الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض.. هنا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن (١١٩).

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة.... هذا الرضا وهذه الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جبن (١٢٠).

هل يعود إلى أوروبا ليحس وسط أناس يفهمون معنى الحياة؟... ولم لا يتزوج هناك ويبنى لنفسه أسرة جديدة بعيدا عن هذا الوطن المنكرد (١٢١).

من يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وفل الشرق وجهله ومرضه (١٢٢).

ويقضى الليل مفكرا. وكيف يهرب لأوروبا من جديد (١٢٣).

ولیکن معنا هذا الشعور بالأزمة النفسية والإحساس بالتفارق بين التقدم والتخلف كما في تداعيات الراوى في (موسم الهجرة...):

وبخار حار يتصاعد من حقول البرسيم المروية، تحت وطأة الشمس في منتصف النهار غوار ثور أو نهيق حمار، أو صوت فأس في الحطب. لكن الدنيا فسبرت لا مكان لى هنا لماذا لا أحزم حقيتى وأرحل؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شيء... لا يفرحون لمولود ولا يحزنون لموت (١٢٤).

ولمة تماثل آخر يكون - هذه المرة - فى تصالح - أو توافق بين «أناقة الشخصيتين: الراوى في (موسم الهجرة...) وإسماعيل في «القتل» وبين أنوات الآخرين من بنى وطنه أو بين قومه.

إسماعيل فى القتل :

اطمأنت نفس إسماعيل.... ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى، بل شعب يرتبطه رباط واحد.... هو نوع من الإيمان (١٢٥).

النهر يجري نحو الشمال، لا يلمى على شيء قد
يعترضه جبل فينتجه شرقاً، وقد تصادفه وهدية من
الأرض فينتجه غرباً، ولكن إن عاجلاً أو آجلاً،
يستقر في مسيره المحتوي ناحية البحر نحو
الشمال^(١٣١).

إن ما سبق يحمل ظلالاً كثيفة ترد من «مصطفى
سعيد» إلى الراوى (البطل الأساسي) لتؤكد أن الراوى هو
نقيض «مصطفى سعيد» اللاشعوري الذى يمثل وطأة التاريخ
والمرور، كما تبين للفتيات التالية:

.... وغـ... فى الدخائل ولا بد من
مواجهته^(١٣٢).

.... هائلاً أنف الآن فى دار مصطفى سعيد....
المفتاح فى جيبى وغريبي فى الدخائل.... أنا
الوصى والماثق والفرم^(١٣٣).

.. إن غريبي مصطفى سعيد^(١٣٤).

.... ووجلتي أنف أيام نفسى وجهها لوجه وهما
ليس مصطفى سعيد إنها صوريى تمسب فى
وجهى من مرة^(١٣٥).

كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب... لا يوجد
كتاب عربى واحد^(١٣٦).

ونجح الراوى فى التخلص من غريمه، فبهارات النهر
تبادل اتجاهاتها فى مجرى نهر واحد، وتستمر فى السير
ويستمر النهر فى الجريان:

النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى
الشمال، ينحى فجأة فى زاوية تكاد تكون
مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. المجرى
هنا مشع وعميق.....^(١٣٧)

يمكن الراوى من التحرر من كل قيود تعيق حركة النهر
وتعطل التلاقى ويعود إلى وطنه حراً من أى قيد مكتسب
مفهوماً جديداً للحياة مثلاً تمكن «مصطفى سعيد» أيضاً:

... لقد زالت الفشاوة التى كانت ترين على
قلبى وعينى... وفهمت الآن ما كان
خافى^(١٣٨).

ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لكم...
فأتم منى وأنا منكم^(١٣٩).

أما الراوى فى (موسم الهجرة...) وقد اختار السباحة لا
التوقف، وألح على ضرورة الوصول إلى الشاطئ الآخر -
الشمال - فإنه لا يتخلى عن قومه، ولكن أى قوم وسط فساد
كل شيء ومن ثم تكون هذه الإشارة الذكوية، التى تكتسب إذاعة
بالغة وكأنها تلغى بخرية الذات، ثم انسحابها لتلتحق بمقابلة
الاتقاء، والتفوق حول نفسها وحول قلة تضيق بها ضائق به:

إننى أفر الآن أننى اختار الحياة سابعاً، لأن ثمة
أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت
يمكن^(١٤٠).

وبين الأمل والألم وبين المواجهة بين قساوة الواقع
وحلم المستقبل، يتشابك كلاهما فى قوله :

هذه أرض اليأس والشعر. ولا أحد يضى... هذه
أرض الشعر والممكن، وأبنتى اسمها «آمال»
سندهم وسنبى وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا،
وسنهمز الفقر بأى وسيلة^(١٤١).

ولا يعنى ما تقدم أن ذلك التلاقى لم يخل من هاجس
المفارقة والذى يختصمها تساؤل الراوى - فى (موسم
الهجرة...) - «الإنسان مجرد أنه خلق عند خط الاستواء،
بعض الجائنين يعتبرونه عبداً، وبعضهم - يقصد جين موريس
- يعتبرونه إلهاً؟ أين الاحتلال؟ أين الاستواء؟»^(١٤٢).

ولعل «الطيب صالح» - فى حوار معه - أجاب عن
ذلك بأن تلك العلاقة بين الحضارة الغربية وعالمنا الإسلامى
«علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم».

ولكن «الوهم» لن يستمر طويلاً، ثمة قاعة فى مختلف
تلك الروايات - بحتمية التلاقى وضرورة الترافد، ولعل ذلك
ما أجمله «الراوى» - «فى موسم الهجرة...» - فى دلالة
تخيم تحت جناح الرمز:

الراوي :

ونظرت في قصاصات الورق وقرأت :

..... لم تكن كراهية. كان حيا عجز أن يعبر
عن نفسه. أحببتها بطريقة معوجة وهي
أيضا (١٢٩).

وكان رؤية جديدة تلبس عينيه، وكان البقعة السوداء
تتوارى وتختفي فلا ترى عيناه كما يقول بعين واحدة
يتقلص ملأها بين السواد والبياض.

إن إشارة الراوي إلى العنوان الذي اختطه مصطفى سعيد
« قصة حياتي » والذي لا يجد بعد الأسطر التالية شيئا إنما هي
إشارة ذكية - من الطيب صالح - يختزل قصة حياة
مصطفى سعيد، في خولاته الأخيرة قبل أن يختفي بموته أو
غرقه أو فيما تركه المؤلف لمن شاء أن يستنتج رحلة أخرى
تستقيم فيها الأشياء أو يتسع النظر إلى المنظور فلا يكون أسود
أو أبيض.

وأخيرا، فإن ذلك لا يعني فناء الذات في ذات أخرى،
فإن ذاتنا وذوات الآخرين في تحول مستمر، وتبقى - مع
ذلك كله - خصوصية لا تنفي التواصل أو الترافد والتلاقي،
ولكنها - في الوقت ذاته - لا تغفر فوق جذورها، ولا
تصلب عند موروثها.

اختار مصطفى سعيد المودة إلى الأرض التي
انطلق منها وفي عقله رؤية جديدة تتمركز حول
علاقة الإنسان ووجوده الحقيقي الذي لا يمكن
أن يتحقق بمزمل عن ظروفه الاجتماعية
والتاريخية أي خارج إطاره الحضاري العام.

وتظهر هذه الرؤية في وصية « مصطفى سعيد » للراوي
لرعاية ولديه:

.... إذا نشأ مشبعين بهواء هذا البلد ورواحه
وأورانه وتاريخه ووجوه أهله... فإن حياتي ستحتل
مكانها الصحيح بشئ له معنى إلى جانب معان
كثيرة أعمق مدلولاً.

وتعمد ظلال هذه الرؤية العقلية الجديدة على صفحات
قصة حياة مصطفى سعيد لترسم أنفقا جديدا خاليا من أي
بقع سوداء، يمتد ليسع ذاتنا وذوات الآخرين دون فناء أي
منهما، ليتقابل الشاطآن ويصيرا عالما واحدا.

الراوي في غرة مصطفى سعيد :

وفتحت كراسة وقرأت على الصفحة الأولى:
« قصة حياتي بقلم مصطفى سعيد وفي الصفحة
التالية الإهداء: « إلى الذين يرون بعين واحد
ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء سوداء أو
بيضاء، إما شرقية أو غربية، » وقلبت بقية
الصفحات فلم أجد شيئا ولا سطرا واحدا ولا
كلمة واحدة (١٣٨).

هوامش:

- ١ - من حوار مع الطيب صالح « ملحق بكتابت: تحولات الشرق في موسم
الهجرة إلى الشمال عند خامين - بيروت ١٩٩٣ - ص ١١٥
- ٢ - السابق ص ٩٥.
- ٣ - من مقالة عنوانها « هل كان مصطفى سعيد رمزا لهزيمة الشرق عند
رضوان - مجلة المؤلف الأدبي.
- ٤ - حصار من الشرق ص ١٧٠ دار المعارف، سلسلة (آفاق)، العدد ٣٨٩.
- ٥ - موسم الهجرة ص ٨١. دار الجنوب للنشر - تونس.
- ٦ - حصار من الشرق ص ١٦٥

- ٧ - موسم الهجرة ص ٦٦.
- ٨ - لفتيل لم خاتم ص ٢٥ - دار المعارف بمصر. ط ٣
- ٩ - موسم الهجرة، ص ٤٦.
- ١٠ - لصغر السابق، ص ٣١.
- ١١ - حصار من الشرق، ص ٣١
- ١٢ - أيها، ص ٢١٣ - ٢١٤.
- ١٣ - سهيل إيس، أطي اللامبي، ص ٨٨ - ٨٩ - بيروت - دار الآداب.
٩٥.

- ١٤ - إيلي اللايتي.
١٥ - قنديل أم هاشم، ص ٢٩.
١٦ - من حديث عيسى بن همام، ص ٤٤٦.
١٧ - موسم الهجرة، ص ٥.
١٨ - مقدمة عصفور من الشرق، ص ٥.
١٩ - عصفور من الشرق، ص ٦٠.
٢٠ - من مقدمة عصفور من الشرق، ص ٦.
٢١ - السابق، ص ٤٩.
٢٢ - المصدر نفسه، ص ٥٨.
٢٣ - المصدر نفسه، ص ٢٩.
٢٤ - المصدر نفسه، ص ٥٦.
٢٥ - المصدر نفسه، ص ٥٤.
٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٦.
٢٧ - المصدر نفسه، ص ٢٣.
٢٨ - المصدر نفسه، ص ٤٧.
٢٩ - المصدر نفسه، ص ٥٤.
٣٠ - المصدر نفسه، ص ٦٩.
٣١ - المصدر نفسه، ص ١٠٨.
٣٢ - المصدر نفسه، ص ٨٣.
٣٣ - قنديل أم هاشم، ص ٣٥.
٣٤ - المصدر نفسه، ص ٣٣.
٣٥ - المصدر نفسه، ص ٣٥.
٣٦ - عصفور من الشرق، ص ١١٣.
٣٧ - المصدر نفسه، ص ١١٤.
٣٨ - المصدر نفسه، ص ١١٥.
٣٩ - قنديل أم هاشم، ص ٣٣.
٤٠ - إيلي اللايتي، ص ١٧٦.
٤١ - المصدر نفسه، ص ١٥٨.
٤٢ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٤٣ - المصدر نفسه، ص ١٧٨.
٤٤ - المصدر نفسه، ص ١٧٩.
٤٥ - المصدر نفسه، ص ١٦٩.
٤٦ - المصدر نفسه، ص ٨٥.
٤٧ - المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٨ - المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٩ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٥٠ - المصدر نفسه، ص ٨٨.
٥١ - المصدر نفسه، ص ٨٩.
٥٢ - المصدر نفسه، ص ٢٢.
٥٣ - المصدر نفسه، ص ٢٥.
٥٤ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٥٥ - المصدر نفسه، ص ٩٤.
٥٦ - المصدر نفسه، ص ٢٩.
- ٦٧ - المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٥٨ - المصدر نفسه، ص ٨٥.
٥٩ - المصدر نفسه، ص ١٨٠.
٦٠ - من حسين، أصيب، ص ٢١٤.
٦١ - المصدر نفسه، ص ٢١٥.
٦٢ - المصدر نفسه، ص ٢١٠.
٦٣ - موسم الهجرة، ص ١٣٢.
٦٤ - المصدر نفسه، ص ٢٣.
٦٥ - المصدر نفسه، ص ٢٩.
٦٦ - المصدر نفسه، ص ٧٠.
٦٧ - المصدر نفسه، ص ٤٩.
٦٨ - المصدر نفسه، ص ٨٠.
٦٩ - المصدر نفسه، ص ١٠٠.
٧٠ - المصدر نفسه، ص ٤٥.
٧١ - المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٢ - المصدر نفسه، ص ٥٢.
٧٣ - المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٤ - المصدر نفسه، ص ٤٩.
٧٥ - المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٦ - المصدر نفسه، ص ٤٩.
٧٧ - المصدر نفسه، ص ٥٤.
٧٨ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٧٩ - المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٠ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٨١ - المصدر نفسه، ص ٥٢.
٨٢ - عصفور من الشرق، ص ١١٤.
٨٣ - موسم الهجرة، ص ٥٥.
٨٤ - المصدر نفسه، ص ٥٩.
٨٥ - المصدر نفسه، ص ٥٠.
٨٦ - المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٧ - المصدر نفسه، ص ١٤٤.
٨٨ - المصدر نفسه، ص ١١٤.
٨٩ - المصدر نفسه، ص ١٤٥.
٩٠ - المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩١ - المصدر نفسه، ص ١٤٢.
٩٢ - المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٧.
٩٤ - المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٥ - المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٦ - المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٧ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٩٨ - إيلي اللايتي، ص ٢٨.
٩٩ - المصدر نفسه، ص ١٧٩.
- ١٠٠ - المصدر نفسه، ص ١٧٩.
١٠١ - موسم الهجرة، ص ٩٩.
١٠٢ - المصدر نفسه، ص ١٩.
١٠٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٢.
١٠٤ - المصدر نفسه، ص ١٠٠.
١٠٥ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١٠٦ - عصفور من الشرق، ص ١٦٩.
١٠٧ - المصدر نفسه، ص ١٥٢.
١٠٨ - موسم الهجرة، ص ١١٠.
١٠٩ - المصدر نفسه، ص ٨٥.
١١٠ - المصدر نفسه، ص ١٠٧.
١١١ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١١٢ - حديث عيسى بن همام، ص ٣٦٢.
١١٣ - عصفور من الشرق.
١١٤ - موسم الهجرة، ص ١١٦.
١١٥ - المصدر نفسه، ص ١١٧.
١١٦ - قنديل أم هاشم، ص ٣٤.
١١٧ - المصدر نفسه.
١١٨ - المصدر نفسه، ص ٣٦.
١١٩ - المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٢٠ - المصدر نفسه، ص ٤٧.
١٢١ - المصدر نفسه، ص ٤٥.
١٢٢ - قنديل أم هاشم، ص ٥١.
١٢٣ - المصدر نفسه، ص ٥٢.
١٢٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٤.
١٢٥ - المصدر نفسه، ص ٥٣.
١٢٦ - المصدر نفسه، ص ٥٤.
١٢٧ - موسم الهجرة، ص ٥٥.
١٢٨ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
١٢٩ - المصدر نفسه، ص ١٢٠.
١٣٠ - المصدر نفسه، ص ١١٠.
١٣١ - المصدر نفسه، ص ٨١.
١٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٢٧.
١٣٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٨.
١٣٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
١٣٥ - المصدر نفسه، ص ٨٦.
١٣٦ - المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٣٧ - المصدر نفسه، ص ٧٦.
١٣٨ - المصدر نفسه، ص ١٤٠.
١٣٩ - المصدر نفسه، ص ١٤١.

تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة

معجب الزهراني*

(١) إلهابات / مدخل.

«أما ذلك النوع من رهافة وهشاشة الجسد الإنساني، فلا نعتقد أن خطاباً آخر يستطيع تفهمه وتمثيله أفضل من الأدب»

«... من هذا التحول نسج الأهلالي في الواحات الأساطير».

(R.Barthes, Critique. Paris: no, 423- 424. 1982
p. 654)

(نزيه الحمر - تحولات الجسد - ص ٧٧)

(٢) مقدمات:

«كنت تعاملين ذراعي الناقصة وتأمل سورك... كان كلاًتا يحمل ذاكرته فوقه».

٢ - ١ تناول في هذه المقاربة تحديد وتحليل مجموعة من تمثيلات الجسد Representation du corps كما نجدها مصورة ومشخصة لغوياً - أدبياً في نماذج محددة من الرواية العربية الحديثة: (نزيه الحمر) لإبراهيم الكوني، (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم^(١).

(ذاكرة الجسد - ص ٥٦)

«... وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليحة بالشر والافرازات، وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم».

(نجمة أغسطس - ص ٢٨)

اعتزنا هذا الموضوع لأننا نؤمن، ولو على سبيل الفرض الآن، أن بهذا أساساً من أبعاد خصوصية الرواية، والثقافة،

(*) كلمة الأنا، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض.

٢ - ٢ نريد - ولا نستطيع في مقارنة كهذه -

تقصي وضعيات الجسد في أحوال صحته ومرضه، عمله وعطائه، جماله وقيحه، إترانه وزنقه، فرحه وحزنه، صمته وكلامه، حلمه وهذيانه... إلخ. نريد فحسب التوقف عند ما يمكن اعتباره بمثابة (التمثيلات النسقية) الأعم والأهم من منظور الكتابة الروائية، من حيث هي إنجاز فردي يتفاعل ويتحاور بصيغ شتى وفي مستويات مختلفة مع مغيال اجتماعي - ثقافي عام، هو ذاته متعدد الأشكال، متنوع التعبيرات، مختلف المصادر والمرجعيات. فالجسد من هذا المنظور ليس أكثر من علامة في خطاب، علامة مراوغة بما أنها تكون دائماً في حالة تنقل بين الوظائف والدلالات مثلها مثل أية علامة لغوية أخرى. وعمليات تحديد وتحليل هذا الجسد - العلامة في سياق حضوره واشتغاله في هذا النص أو ذاك، تظل دائماً نسبية ولا تتحقق إلا بفضل تلك التمثيلات النسقية التي تستل عليها بفضل علامات من نوع آخر، مفاهيمية أو ما فوق - نصية، هي وحدها ما يسمح لنا بالتمييز النظري والإجرائي بين جسد وآخر. إن الجسد التقى الصافي الشفاف لا وجود له في كتابة هي ذاتها متن - جسد يكرر وينسخ أو يتناس ويتفاعل ويتحاور مع كتابات لا حصر لها، خصوصاً أن مفهوم الكتابة - هنا - يرد بالمعنى السيميائي - التفكيركي المنفتح على لغات رمزية أخرى، كما سنؤكد من وجاهته ومشروعته خلال القراءة التحليلية للنماذج النصية التي اخترناها مجالاً لهذه المقاربة.

٢ - ٣ كثيرة هي الكتابات الروائية التي يمكن أن تشكل متناً لمقاربة من هذا النوع. لكننا، لأسباب منهجية في المقام الأول، اخترنا التركيز على ثلاثة نماذج أو (عينات) نصية هي تلك التي أشرنا إليها.

وقراءة أولية عامة لهذه النماذج، التي يشكل كل منها إضافة مهمة للكتابة الروائية العربية بالتأكيد، تكشف لنا عن سيرورات تحول الجسد وخطاباته من المنظور الخاص بكل منها. فرواية إبراهيم الكوني تقدم لنا تمثيلاً لما يمكن تسميته بـ «الجسد الطبيعي - الكوني» المنبثق عن رؤى وتصورات أسطورية تتحاور فيها معتقدات إحيائية طوطمية «ما قبل

العربية يتجلى ويمكن أن يمتلى في مستوى ما تتطوى عليه من تمثيلات وتأويلات للجسد في علاقاته مع الذات والآخر والعالم والكون. فالجسد هو (بيت الكائن) والدليل الأقوى على الكينونة)، ووضعيته في الخطاب الثقافي العام هي بمثابة النواة أو البنية العميقة التي تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والمثقلة لهذا المتن الثقافي في مجمله^(٢). من هنا تحديداً، فإن أية تغيرات تطرأ على معرفتنا بالجسد واستعمالاتها له هي جزء من تغيرات أعم وأعمق تعال اللغة والهوية ويمكن أن تقضى إلى تفكيك وإعادة بناء صورة العالم في أذهاننا وغياالاتنا، مما يتعكس بالضرورة على مختلف أشكال وجودنا وحضورنا في الزمن والمكان^(٣).

وإذا كانت الثقافة العربية قد تعرضت، منذ بدايات القرن الماضي خاصة، لسيرورات تغير وتحول كبيراً ما تأخذ شكل التصدعات والانكسارات (Hiatus)، وتلك تحت الضغوط القوية للحداثة ومفولاتها التقنية والمعرفية والفكرية والجمالية، فإن الجسد وتمثيالاته الخطابية لم يكونا بمعزل عن هذه السيرورات التاريخية العامة. وهناك إنجازات روائية عربية متميزة، بالمعنيين وفي المستويين الجمالي والفكري، تتحكي قصة هذه السيرورة وتشارك فيها، كاشفة عن تمدد وعنف الرهانات التي تتنازع جسد الكتابة المصنيل في علاقاته مع جسد الحياة والواقع في هذا السياق أو ذاك.

مع هذا كله، لا نكاد نمثر في خطابنا النقدي حول الرواية على اهتمام يذكر بهذا الجسد المتعدد، وإن أثار الاهتمامات فغالباً ما يكون مختزلاً في صورة من صور، نعتى الجسد الرغوي - الشهوي الخاص بالمرأة تحديداً^(٤).

ورغم أهمية الدراسات النقدية والمعرفية حول هذا الجسد في سياق ثقافة أبوية - ذكورية في عمومها، فإن القضية - الإشكالية لا بد أن تطرح من منظور نقدي - أثروبولوجي أعم وأعمق، لأن الجسد الخاص بالمرأة لا أكثر من جزئية من الجسد العام، من حيث هو مفهوم ينتشر في مجمل المتن - الجسد الثقافي بمختلف تعبيراته، كما نحاول هذه المقاربة بيانه في حدود ما يسمح به المقام.

السابقة لكنها تتممها وتكملها وترتها بكل تأكيد، ومن هنا أهمية هذا المنظور في مواضع معينة من المقاربة الراهنة. إننا هنا نمود إلى محور العلاقة بين النص الروائي والسياق الاجتماعي الثقافي (الخاص) الذي يتحاور معه النص وتوحيه فيه تعبيراته ورموزه. فرواية إبراهيم الكوني هي رواية عالم الصحراء التقليدي الرعوي بامتياز، ومعنى أكثر عمقاً وثراء مما تجده في كتابات روائية عربية أخرى قدمت هذا الفضاء الطبيعي - الثقافي من منظورات إيديولوجية حددت، سلفاً فيما يبدو، مقصديات الكتابة وأفق تلقيها وتأويلها كما في خصائص عبد الرحمن منيف (مدن الملح) على سبيل المثال^(٥).

ورواية أحلام مستغانمي هي إحدى روايات الفضاء المدني في ذلك الشمال الإفريقي أو «المغرب العربي» الممزق - حسب تعبير هشام جعيط - الذي اخترقته وغلطته ثقافة المستعمر أو (حالاته)، ولا تزال جل إشكالياته الكبرى منبثقة من هذه الوضعية الخاصة، وما لا دالة قوية في هذا السياق أن الكتابة تهدي روايتها إلى مآلك حداد وأبيها، وكلاهما «ضحية اللغة الفرنسية» وشييد اللغة العربية بمعنى ما^(٦).

أما رواية صنع الله إبراهيم، فتتفاعل مع فضاء مدني - وطني لم يشكل فيه الاستعمار أكثر من حالة طارئة أو عابرة على الأقل في صيغته المباشرة، هذا فضلاً عن كون سيرورات التحديث الثقافي والاجتماعي العام تمت في فترة طويلة وهادئة نسبياً. هذا تحديداً ما عزز قيم الليبرالية المتمحورة حول الذات الفردية، خصوصاً في حضارة كبرى كالقاهرة التي ينتمي إليها الكاتب والتي تكاد تكون المدينة العربية الوحيدة التي تمتلك روايتها «العولمية» المتعددة الأصوات والمخططات والتمثيلات، منذ الخمسينيات^(٧).

من هذا المنظور، يمكن القول بأن العلاقات بين التمثيلات السابقة هي علاقات تقابل وتجاوز لا علاقات تتابع ومتعاقب، وذلك لاختلاف البيئات والوضعيات الثقافية الموجودة في الفضاء اللغوي - الثقافي العربي التي تعاني أشكال تصدعاتها وانكساراتها الخاصة، دون أن يعني هذا - بالضرورة - تحقق عملية الانتقال من مرحلة إلى أخرى،

لتاريخية، ومعتقدات دينية «كثائية» وفلسفات شرقية وغربية قديمة وحديثة، ناهضها المشترك تصور الجسد الإنساني جزءاً من الطبيعة وكائناتها الحية التي قد تمتع بأهمية رمزية تفوق أهمية الجسد البشري من هذا المنظور الخاص.

ورواية أحلام مستغانمي تقدم لنا تمثيلاً آخر لمل أبرز ما يميزه استقلال أو انفصال الجسد البشري عن الطبيعة ليتحول إلى «جسد اجتماعي - ثقافي»، يبدو من القوة والصلابة بحيث لا يسمح للجسد الفردي بالتمايز عنه، مما يجعل «ذاكرة الجسد» تشتغل ضد الفرد وتعيق حضوره الإيجابي في الزمن والمكان والعلاقات، فيظل يعاني في مركز التورتات الإيديولوجية دون قدرة على حسم مواقفه، حتى وإن كان ينتمي إلى فئة «النخبة المثقفة».

أما في رواية صنع الله إبراهيم، فقد تحقق استقلال الجسد الفردي عن الطبيعة وعن المجتمع وثقافته التقليدية السائدة، بل إن سيرورة الاستقلال تحولت أحياناً إلى شكل من أشكال الانفصال الفصامي الحاد بين «الجسد - الشيء» والذات الفردية أو «الشخصية» المغترية عن ذاتها بقدر اختراقها عن مجتمعاتها وثقافتها.

سنلاحظ - لاحقاً - أن قراءة هذه النصوص وأجسادها من المنظور التعاقبي التاريخي لسيرورات التحول المشار إليها آنفاً يمكن أن تفضي إلى فرضية عامة توجه هذه القراءة، وتؤمّن لها تماسكها النظري والمنهجي. فكل من التمثيلات النسقية أعلاه لا أكثر من لحظة أو مرحلة في سيرورة تاريخية عامة تمانيتها الثقافة العربية، كناية ثقافة تقليدية عميقة بمقابلة، وهي تتحول من الخرافات والطقوس إلى العلمى والمعلمى، ومن الجماعي إلى الفردي، ومن خطاب محو وكبت الجسد إلى خطابات قوله وكتابته تمبيراً عن حاجاته وكشفاً لحضوره، لا كمجرد علامة في خطاب متخيل، وإنما كشئ أو «موضوع» يمكن للمخططات العلمية والجمالية والفكرية التعامل معه من هذا المنظور الحديث تحديداً.

أما من المنظور التزامنى الآتى، فإن القراءة النقدية التحليلية تفضي إلى فرضية أخرى لاشك أنها تختلف عن

وبما أن هذا الراعى «الطيب» أو «الساذج» قد انفصل عن بيئته وثقافته وكل رموز عالمه الأصلي، الأليف والحميم، فإنه كان مضطراً للعمل وإشباع الحاجات الأولية للجسد الفردى المنفى والمغترب الذى يبدأ فى تعرفه للنو، وفى هذا السياق التراجمى تحديداً.

لقد عمل فى مؤسسة لا تستثمر منه سوى صورة أو «شكل» جسده الذى يصاد إنتاجه فى هيئة موديلات بلاستيكية تعرض عليها الملابس فى الواجهات التجارية، مما يعنى أن هذا الجسد الشخصى لم يعد له قيمة حتى بوصفه قوة عمل خام فى مجتمعات الحدالة وما بعدها. ومع أن معاناة الراعى تتولد عن اختناقه اليومية المتكررة بروائع المواد الساخنة التى تستسخ على مقاسات جسده العارى، إلا أن معاناته العميقة تتجلى فى مستوى آخر. إنها تتولد من فكرة أن جسده سيتوزع بكامله، أو حتى أشلاء وأجزاء، فى أكثر من مكان وهو ما لا يستطيع فهمه أو تقبله. فكيف سيكون موجوداً فى أماكن مختلفة فى وقت واحد؟! وكيف يمتلك الآخرون جسده الحميم هذا، وهو ما جاء إلا لاستفاد صورته؟! ثم هل يستطيع الإنسان أن ينفصل عن جسده ويكون موجوداً؟!

فى ذروة هذه المعاناة التى أوشكت أن تذهب بروحه وعقله قبل جسده يتعرف شيخاً (مربطاً) يتعاطف معه ويبدأ فى تعليمه القراءة والكتابة وفن الخط. هنا يدخل الراعى فى سيرة تملك لجسده المشتت وهويته الضائعة لا يعود إلى ما كان عليه، فقد فأت الأوان، وإنما من منظور ووعى جديد بدأ يتشكل فى سياق هذه التجربة القاسية التى تظل مفتوحة على كل الاحتمالات السعيدة أو الشقية.

ولعلنا لا نجد - هنا - صعوبة فى تبين الأبعاد الرمزية لمغامرة هذا الفرد التى تنطوى فى داخلها على مغامرة جماعية يختزلها العمل الروائى ويكشفها بدءاً من عنوانه وعتبة الدخول إليه. فهنا العنوان الذى يحيل إلى الحلم بالبراء بوصفه حافزاً يدفع بكل مهاجر إلى معاناة المنفى ويحيل أيضاً إلى ذلك الحى الباريسى الذى يتكلس فيه المهاجرون المغاربة وهم يطاردون أحلامهم، وقلة منهم تنجح فى إنقاذ الجسد

حتى فى الفضاء الوطنى الواحد! سنعود لاحقاً إلى هذه الفرضيات من أجل العمل على بلورتها واختبارها وتعميقها من خلال القراءة التطبيقية لكل نص. أما الآن فلنبد من تأكيد أن ما يجمع بين التمثيلات فى المتن موضوع المقاربة هو «الجسد التراجمى» لسيرورات تحول الجسد وخطاباته، ومن أى منظور قارئانه، كما لو أن كل تحول يتطلب «التضحية» بجسد ما أو بصورة ما من صورته، كما سنلاحظ لاحقاً.

(٣) تحولات الجسد - مدخل آخر:

فى الرواية الشهيرة لميشيل تورييه بعنوان (قطرة الذهب La Goutte d'or)، يمكننا أن نجد مدخلاً أدبياً - فلسفياً - ممتازاً لقراءة تمثيلات الجسد فى المتن السابق^(١). وأهمية هذه الرواية لا تتمثل فى مرجعيتها أو حقيقتها بالنسبة إلينا أو للكتاب الذين نقرأ نصوصهم هنا. إنها تتمثل فى قابليتها لأن تكون شهادة «أجنبية» أو «خارجية» على سيرة التحول التراجمى المشار إليه أعلاه. منظوراً إليه من قبل كاتب، يحاول عبر الكتابة الروائية - الفلسفية تحديداً، تطوير أفق نظرية للأخيرة والتفسيرية من منظور فكر الاختلاف النافى والمجاوز لأية مركزية عرقية أو لغوية أو ثقافية، كما يقول عنه جيل ديلوز^(٢). فالرواية تحكى خبير راع جزائرى من مجتمعات الصحراء الكبرى يمر به مجموعة من السياح الفرنسيين فتلتقط له سائحة منهم «صورة» هى ما سيرسم مصيره اللاحق كله. ذلك لأن إغوائية هذه الصورة وغرابة الآلة السحرة التى التقطتها بها تلك المرأة الفتانة بدورها، ستدفع به إلى الهجرة إلى باريس بحثاً عن صورته التى انتظر عودتها طويلاً دون جدوى. هناك سيجد شيخاً آخر غير صورته، أكثر غرابة وإغوائية منها.. سيجد نفسه فى عالم غريب غامض وباهر يجذبه بعنف دون أن يتمكن من فهمه، مثله مثل ألبانسا أحمد الميكلى الذى ارتحل لاكتشاف سر حضارة الغرب فما رأى غير أضواء وما سمع غير ضوضاء، كما يصوره لنا محمد المولوى فى عمله القصصى الرائد (حديث عيسى بن هشام).

من وطأة الجوع والهوية من خطر الضياع، كأن «المنفى والسعادة لا يلتقيان» كما يقول إدوارد سعيد^(١٠)، أو كأن «اللغة سوف تلاحق كل المهاجرين»، كما يقول الراوى فى (نزيف الحجر) (ص ١١٠).

لكن ما يهمنا أكثر من غيره من منظور مقارنتنا الزائدة أن هجرة تلك الشخصية من عالم الصحراء إلى عالم المدينة الحديثة تتضمن كل المعاني العميقة لسيرويات التحول، ولطغوس العبور والتعرف التى لا تتم من دون معاناة يلعب فيها الجسد دوراً مركزياً، خصوصاً أنه هو ذاته أو جزء منه أو صورة من صور، غالباً ما يقدم كضحية أو قربان لأى تحول إيجابى أو سلبى.. وهذا ما يستكرر فى الروايات التالية وإن بصيغ ومن منظورات مختلفة، كما أشرنا إليه من قبل، وكما منفصل فيه القول فيما يلى:

(٤) نهايات الجسد الأسطورى:

٤ - ١ فى (نزيف الحجر) كما فى كل ما كتبه قبلها وبعدها من قصص وروايات، يؤسس إبراهيم الكرنى تجربته الإبداعية على حوار حميمى عميق مع «ما تبقى» فى ذاكرته وجسده من آثار الخيال الثقافي الشصى الخاص بمجتمعات قبائل الطوارق فى الصحراء الكبرى التى ينتمى إليها الكاتب.

ولعل أهم ما يميز هذا الحوار أنه يستند إلى خلفية معرفية حديثة، واسعة وعميقة، يبدو أن الكاتب تمثلها فى سياق انصافه عن بيئته وثقافته الأصلية وإصغاله للغات والثقافات الحديثة التى ارتحل أو «هاجر» إليها وتفاعل عبرها مع ثقافات شتى، مما مكّنه من تملك رؤية جديدة «كونية» حقاً، لذاته ومجتمعهم وعالمه. وبما أن الكاتب لم يرد، أو لم يستطع أن يكون «أنثروبولوجياً فى قبيلته». وبحكم علاقته الحميمة تلك - كما يمكن لكلود ليفي ستروس أن يقول - فإنه اتجه إلى الكتابة الروائية التى تتيح له استثمار معارفه وتجاربه الحديثة دون فقد الاتصال الحميمى مع ثقافته الأصلية باعتبارها مكوناً قاعدياً فى هويته من حيث هو كاتب وإنسان عادى - من هنا تخليداً يمكن تفهم اللعبة الجمالية -

الفكرية التى تميز كتابة هذا الكاتب، وهى تتكرر فى كل نصوصه، مما يلى على أن الأمر يتعلق باستراتيجية عامة تولد وتنتج نصاً واحداً تتصلد وتتوغل أشكاله وعناوينه وأصواته باستمرار، دون أن يفتقد خصوصيته واختلافه وتميزه من حيث هو إنجاز إبداعى منفرد^(١١).

فتلك الخلفية المعرفية تحضر أولاً فى شكل نصوص استهلالية موازية (Paratextes) بمفهوم جيرار جينيت، مستعارة من كتب مقدسة شتى ومن مصادر تاريخية ومعرفية قديمة وحديثة متنوعة هى ما وجه لعبة الكتابة، وما يتدخل بقوة فى توجيه عملية القراءة للمتن الذى تشكل عتباته ومدخله^(١٢). أما فى مستوى المتن النصى ذاته، فإن هذه الخلفية تضحى أو توارى فى عمق المشهد النصى مغطاة بشبكة كثيفة من تعبيرات شعرية - ترميزية ذات بنى كتابية واستعارية تقاوى الفأرى بضموضها الفتان من فقرة إلى أخرى ومن مقطع إلى آخر. ورغم أن هذه التعبيرات مما يمكن أن يكون شائعاً وعادياً فى أية ثقافة شعبية مائلة نهيمن عليها الرؤى الأسطورية المتعينة، فإنها تكتسب قيمة جمالية عالية بفضل تلك الخلفية المعرفية التى لا يظهر منها سوى شذرات لمحة، كما رأينا من قبل. فهذه للمرقعة، الخارجية/ الداخلية، الخيرية/ الخفية فى الوقت نفسه، هى ما يذكر بذلك الانفصال الذى لولاه لظلت الرؤى الأسطورية تلك بمثابة الحقيقة السائدة التى لامتحن لجماليتها وحواريتها لفرط ألقتها وعاديتها بالنسبة إلى كل من ينتمى إلى الفضاء الذى نهيمن فيه، وتكرر تعبيراتها وطقوسها بوصفها جزءاً من تجربة الوجود الخاص بمجتمع منزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ! ففرقة الكاتب للعالم، كما تتمثل فى هذا العالم الروائى الهجين المتعدد اللغات والأصوات والرؤى، هى بالتأكيد رؤية جديدة متطورة لشمولية واتساع أفقها المعرفى والجمالى، ولا يمكن إحاطتها إلى مرجعية واحدة محددة وإن أمكن وصفها بأنها مأسوة فى عمومها^(١٣).

٤ - ٢ لاشك أن هذه التجربة - الظاهرة الإبداعية المتميزة بأكثر من معنى - تستحق أن تكرر لها أطروحة معمقة نظراً لما تفتحه من آفاق أمام الكتابة السردية العربية

للتحاربين. جمعت الجبال في «مساك صطفت»
وأوقفت تقدم الرمال العنيد في حدود «مساك
ملتة». فتحاول الرمل ودخل في روح الغزلان
وتحايلت الجبال من جهتها، ودخلت في الودان.

وحينما يسأل الابن الأب باستغراب لماذا لا تتحارب
الغزلان مع الودان يأتي الجواب لا أقل ميثولوجية وأسطورية:

لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت
الاثنتين معاً. جاء الإنسان وأصبح للغزلان والودان
عدو واحد... عاقبت المتخاصمين شيطان اسمه:
الإنسان. أوكلت إليه الأمر فضاء وأقام في الودادى
الفاصل بينهما. هنا بال الآلهة ولم تسمع
شكوى منذ ذلك اليوم (ص ٢٧).

فهنا الأب - الإنسان كان قد اختار المولدة عن البشر لا
بجرد إيمانه بأن الصحراء هي «فضاء الحرية»، وإن كانت
فضاء الموت، وإنما أيضاً لأن الإنسان - الآخر هو عنده الشر
- الشيطان المطلق. إنه ينقل للابن ما ييرى عزله وتوحشه أو
اندماجه مع الطبيعة وكتائنها، وفي الوقت نفسه يزوده بتجربة
تعلمه طرق التعامل الأمثل مع هذه البيئة القاسية. وفي كلتا
الحالتين يستعمل هذه اللغة الخرافية التي تفسر ظواهر الطبيعة
وعلاقات البشر فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين الصحراء
وكتائنها، وكأنها تنطوي على المعرفة - الحقيقة التي لا يشك
عن سياقها حدث أو شيء «منذ الأزل» و «إلى الأبد»، كما
هو حال كل نسق ثقافي أسطوري متناقض. لكن ما يجعل من
هذه الشخصية مزدوجة و«حرارية»، بمعنى ما، أنها متكرر
وتعتمد إنتاج خطايا الإنسان/ الشيطان/ الآخر وكأنما هي
مدفوعة بحماسة أصلية كامنة في الجسد ذاته. لقد كان الأب
يقبض «الودان» لكنه كان يؤمن كغيره بمضمون التشديد
الجماعي: «الزيت غريان والتمر فزان واللحم ودان.. الله الله!
.. اللحم ودان» (ص ١١٩)، وكأنه لا يد أن يليى شهوة
الجسد دون أن يلتزم بمضمون حكمة أخرى كان يعرفها
جيداً تقول: «لا يشبع ابن آدم إلا الشراب». وأهمية هذا
الجسد الطقوسي المتناقض تكمن في أنه سيدفع بهذا الأب إلى
الهلاك عقاباً له على مطاردة ذاك الودان المقدس الذي فيه

الحديثة وأسام الخطاب التقدي ذاتة، لكن ما يعنينا أكثر
من غيره - هنا - يتعلق بتمثيلات ذلك الجسد الأسطوري
لأنه ما يشكل العلامة المركزية في «نزيف الحجر» وربما في
كل أعمال هذا الكاتب. فهنا الجسد المضطرب والمُحجَب
بشبكة كثيفة من الرموز التي تتكرر باستمرار من خلال
تكرارية العلقوس اللفظية والحركية، سيبدو في غاية الهشاشة
بمجرد أن يتعرض لإبدالات الحداثة ومفعولاتها. إنه سيتعرض
للسدود والانكسارات التراجمية كما تقرأه وتقرئه هذه
الكتابة التي تحتفل به وتعلن موته أو انقراضه في آن، لكن
نظراً لوعي الكاتب بأن الشرط الإنساني تراجمي في جوهره
فإنه سيحفر عميقاً في طبقات الصدع والشق ليكشف
ويكشف لنا أن الحداثة، التقنية أو المعرفة أو الإيديولوجية، ما
كانت لتولد مثل هذا المصير التراجمي لولا أن هذا العالم -
الجسد مهياً له منذ البدء^(١٤) - هنا تحديداً ما يقوله وينمذجه
الخبر المركزي في الرواية، وهو خبر يتمحور حول شخصية
الراعي «أسوف» في تعالقاتها مع شخصية الأب وشخصيات
جماعة الصيادين وزعيمهم «قاييل» ومع أشياء الطبيعة
وكتائنها الأخرى، في ذلك العالم الصحراوي الذي يدور فيه
صراع لا يرحم بين بشر وكتائنات تسدو على حافة
الهلاك باستمرار. فالرواية تقدم هذا العالم كله
بوصفه جسداً واحداً ذا أرواح غامضة ومتصارعة لأسباب
واقعية وأسطورية - ميتافيزيقية - في آن. من هنا، فلا غرابة أن
تكون علاقات مكوناته وكتائنه علاقات توترات وحروب
سببها وفاعلها وضحيها جسد ما..

يقول الراوي:

حكى له - أبوه - أن الودان هو روح الجبال.
كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في
حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة
السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفضل بين
الرفيقين.. وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة
وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب
بين الملوك الخالدين. وفي يوم غضبت الآلهة
في سمائاتها العليا وأزلت العقاب على

«قاييل بن آدم» الذي يجسد الشر المطلق والخطيئة القديمة المتجددة، خصوصاً وأنه ظلم على الدم وعاش لا يستطيع الاستغناء عن اللحم ولا يفهم كيف يستغنى أسوف عنه:

قال طويل القامة «قاييل» وهو يطلق بأسمائه، وعينه تلتمعان ببريق غريب: وهل في الدنيا ألد من اللحم؟ كل شيء يبدأ وينتهي باللحم؟ المرأة أيضاً لحم. هل سبق لك وذقت لحم المرأة؟.. من لا يأكل اللحم لا يحيا. أنت لست حياً. أنت ميت (ص ٢٠).

إننا - هنا - أمام اللغة الجسدية الشهوية القتالة ذاتها التي تعيد إنتاج مشهد القتل لإخضاع شهوة الجسد، لاحتاجه فحسب، سواء تمثلت في لحم الحيوان الشهوي والمقدس، بمعنى ماء، أو في لحم المرأة الفتان، وبالتالي لن تشغل حكمة أسوف: «لا يشع ابن آدم إلا التراب» إلا في هذا السياق التراجيدي. لقد أدرك قاييل وجماعة الصيادين - المكونة من مسعود الليبي وقائد الطائفة الأفريقي والكابتن الأمريكي جون باركر، أي أنها كونية بمعنى ما (١٥) - أن دليلهم الذي يعرف كل شيء عن الصحراء وغزلانها وودانها لا يريد أن يدلهم على كائنات أصبحت في حكم جماعته القرافية، فضلاً عن كونه مكلفاً بحراستها وحمايتها من الانقراض. هنا سيقرب قاييل قتله بعد أن حرم من اللحم وأصيب بالمرض الأصلي القاتل ذاته، وسيتم مشهد القتل في فضاء له كل سمات المكان المقدس، وكان جسد «أسوف» يقدم فداء للحيوان وقريناً للآلهة لا مجرد ضحية لجريمة بشرية عادية:

وقف قاييل تحت قدمي أسوف المعلق في الجدار الصخري. رأسه يتدلى على صدره، وجهه ذابل. ابيضض شفتاه وتشققتا بالبطش... جسده محشو في جوف الصخرة، يتحد بجسد الودان. قرنا الودان يلتويان حول رقبته كالأنفي. ما زالت بنا الكاهن المقتنع تلامس منكبه كأنها تبتارك الطقوس الخفية.. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية... ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق.

من روح الجبال يقتر ما فيه من روح هذا الأب - الإنسان الشرير ذاته. في مرة أولى رآه وقد نزل من الجبل إلى السهل فطارده ليمسك به، وما إن عجز عن ذلك حتى أخرجه بتدقيقه ليحسم المعركة مع هذا الكائن الأسطوري القوة بالطريقة الوحيدة الممكنة. لكن الودان أدرك عدم تكافؤ الصراع، ولهذا تطلع صخرة بكل قوته فانكسرت رقبته ليحوت «متحركاً متقدماً» نفسه من القتل على يد «العدو»، وفي الوقت نفسه، حارماً هذا المدر من فرصة التمتع بلحمه لأنه أصبح في حكم الجيفة المحرمة (ص ٢٥). وفي المرة الثانية سيكرر المشهد ولكنه سيدور في الجبل مما سيقلب النتيجة، حيث سيتحول الصياد - الإنسان إلى ضحية الطريقة - الودان. لقد قذف به هذا الوعل القوي الشرس من فوق صخرة عالية لتتكسر رقبته فلا يثر عليه الابن إلا وهو جثة هامدة فيكرر مشهد الموت المأساوي السابق، وإن في سياق «الانتقام» (ص ٣٤). الابن أيضاً سيكرر خطيئة الأب لكن بطريقة أكثر تعقيداً ودلالة. لقد طارد الودان ذات مرة وانفك من قدرته على الإمساك به وهو الذي كان يصرع جملاً هائجاً بذراعيه القويتين. لكن هذه القوة الجسدية المخارقة لن تجدى شيئاً أمام قوة «روح الجبال» المتجسدة في الودان الذي دفع به إلى هاية سحيقة ليظل معلقاً بين الحياة والموت إلى أن عاد إليه الودان ذاته مع الفجر لينقذه، وكأنه الأب الحنون أو الإله الرحيم الذي يتدخل لإنقاذ مخلوقاته الضعيفة، وهي على حافة الهلاك (ص ٧).

بعد هذه التجربة القاسية يقرر أسوف الكف عن أكل اللحم ليتحول تدريجياً إلى «إنسان راع طيب» أو «ولي صالح» ينأى إليه الوحش ويتصالح مع الطبيعة ومع الروح الكونية المقدسة عبر هذه الطبيعة وكائناتها تحديداً. لكن السيرة السعيدة هذه لن تطول، لأن إنساناً آخر سيقترحم المشهد ويغسل كل شيء لتعود السيرة التراجيدية فتحكم ونوجه كل المصائر.

ذات يوم قدمت إلى منطقة الراعي «أسوف» جماعة من الصيادين مسلحة بأعرق تقنيات الصيد «بنادق وطاردة مروحية» التي تجسد الحدالة. ثم إن زعيم الجماعة هو ذاته

٤ - ٣ لتركز، إذن، في ختام هذه الفقرة على الدلالة الأعم والأهم من منظور القراءة الراهنة وبناء على ما سبق أن أشرنا إليه يصد هذا الجسد الهش، اللئس والمتناقض. فالكاتب تلح أكثر ما تلح على الدور السلبي للإنسان الذي لا يدمر الطبيعة وكائناتها اندفاعاً وراء نزواته وحماقاته حتى يدمر ذاته من خلال هذا التدمير. إنه ما إن يخل بتوازنها الهشة حتى تتفحم منه خصوصاً في مثل هذه البيئة الصحراوية القاسية على الإنسان والحيوان والنبات بطبيعتها. لكن هذا المعنى المعرفي الإيكولوجي لا يعلى - هنا - مباشرة، وإنما يستحضر عبر رؤى وتعبيرات أسطورية ذات مرجعيات ميثولوجية أو نيولوجية ميثافيزيقية، ملائمة و «محاينة» للثقافة التقليدية العتيقة السائدة في مجتمعات شعبية ظلت منعزلة عن العالم الخارجي وعن (التاريخ) كهذه المجتمعات الأيالة هي ذاتها إلى الزوال أو التحول. من هنا، تتفهم ندرة الدوان والغزلان التي يأبى هؤلاء الصيادون لمطاردة بقاياها فلا يكادون يمشرون عليها. ومن هنا تتفهم - أيضاً - غلو هذا الفضاء الجاف القاسي من الإنسان ذاته؛ إذ لا يسكنه سوى ذلك الراعي الطيب وأمه المعجوز، وهو لا يسكنه لأنه اختار السكنى فيه، وإنما لأن الأب المستوحش من كل أثر للإنسان - الأخر هو الذي أسكنه وأمه فيه مضى إلى حتفه وقدره. وحتى لو لم يأت قبايل المسلح بتعصر البشر الأصلي فيه، وتفتيات القتل الحديثة، فقد كان مقدراً لأسوف وأمه أن «ينقرضاً» دون أثر وسلالة لأن كلاً منهما أصبح «جسداً منقطعاً» وعاجزاً عن الاستمرارية بالمعنى البيولوجي والمعنى الثقافي - التاريخي. هكذا لا تعود الكتابة بالذات الكتابة إلى فضاءاتها الأصلية إلا لتقف على آثار علامات وأطلال دارسة مهددة في كل لحظة بالزوال والامحاء، تماماً كما هو شأن تقليد الوقوف على الأطلال في الذاكرة الشعرية العربية، فتعبر عن حنينها إلى عالم تبدو يائسة من استمراريتها. أما المرجعية الأهم للبعد الدلالي المفاجع والكارثي هنا، فتكمن في الرؤية للمأسوية لكاتب يقابل بين ضعف عنصر «الخير» وقوة عنصر «الشر» في البشر منذ القدم، كما يقابل بين هشاشة هذا العالم التقليدي الآيل إلى الزوال وبين قوة وعنف التقنيات الحديثة التي تخترقه، وتقضي على كائناته بهذه الصورة العلقوسية

أمسك بلحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيثة. لم يصرخ أسوف ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذي صرخ قتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة. استجابات الجنيتات بالتوايح في الكهوف وتصدع الجبل. اسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المشاهد الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: (لا يشيع ابن آدم إلا التراب. ص ١٤٦).

إننا أمام مشهد ملتبس التباس هذه الكتابة الحديثة التي تنفى أي تأويل حدى وأحادي، وتقاوم أي سبر واختزال لما تنطوي عليه من أبعاد دلالية متنوعة متعارضة ومتناقضة، وإن هيمن عليها البعد التراجمي. فقبايل القاتل هذا لا يقتل أسوف، الأخ - الأخر، إلا أنه مصاب بداء قدم قدم الحكايات التأسيسية الأولى. ونقله هذا مثله مثل الطوفان القديم للتجدد الذي يقتل بقدر ما يولد الحياة بعد أن يطهرها. وأسوف ليس ضحية بريئة بقدر ما هو كبش فداء أو «قربان» يعلن تلك التحولات التراجمية للبيئة التي سبق أن بشر أو أئذرها «الأسلاف» الذين تخضر أرواحهم وأصواتهم عبر صورههم المنقوشة على الصخر وعبر تلك الكتابات الموجودة في «لوح محفوظ» أقرب صخرة الكهف - المعبد ذاته:

أنا الكاهن الأكبر متحنوش أنبي الأجيال أن الخلاص سيحيى، عندما يتزف الدوان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التي تستنسل اللعنة، تتطهر الأرض ويضمهر الصحراء الطوفان (ص ١٤٧).

فالخطيعة تنطوي على الصواب، والشر ينطوي على الخير والباطل على الحق والهلاك على الخلاص من منظور هذه الكتابة التي تزولج بين مختلف الرؤى والتصورات واللغات، ووجهات النظر دون أن تضطر في كونها، وكأية كتابة روائية حوارية، «مملكة الشك» بامتياز^(١٧).

من الاستعمار الفرنسي^(١٧). هذا الجسد الناقص أو المشوه هو الذي سلاح صاحبه بعذاباته التي هي عذابات إنسان ووطن وثقافة في سريره تنحدر متعدد المظاهر والأبعاد، خصوصاً أن لمبة الكتابة تقدم هذه السيرة عبر شاشة هذا الجسد الملعون تخديلاً. لقد كان من المتوقع، وللممكن منطقياً، أن يجسد هذا النقص أو التشويه كل معاني البطولة التي كان لابد من التضحية في سياقها بالكثير من الأجساد والأرواح والأعضاء في بلد «المليون شهيد» و«ملايين المعطوبين»، لكن هذا التوقع سيخيب باستمرار. وبما سيعمق معاني الخيبة أنها ستستخذ العديد من الأشكال وكان مقبول القدر التراجيدي لا يزال هو الأقوى - هنا - كما في الرواية السابقة وكما في أي عمل إبداعى ينبثق أصلاً وابتداءً من الرؤية التراجيدية للعالم ذاتها. فبعد الاستقلال سيفاجأ هذا المناضل الوطني أن تلك المثل والمبادئ والطموحات التي ضحى هو والملايين غيره في سبيلها ستتهدد باستمرار ومن قبل «السلطة الوطنية» هذه المرة. وحينما يحتج وينتقد ويرفض لا يجد هو وأمثاله أي جدوى، بل إنه سيودع في «السجن الوطني» في إحدى المرات، كما لو أنه مجرم أو خائن يستحق مثل هذا العقاب. نتيجة لهذه الخيبة السياسية - الأيديولوجية تنكب طريق المنفى إلى بلد العدو السابق، إذ هاجر إلى باريس مختاراً أو مضطراً، محبباً وبأساً في الوقت نفسه. وهنا تحمل وضعيات المنفى وحاول نسيان خيبته من خلال تحقيق النجاح الذاتي في إطار «الفن التشكيلي» الذي أخلص في تعلمه وأبدع في ممارسته كما أخلص وأبدع في سياق العمل الوطني قبل وبعد الاستقلال. وعندما أقام معرضه الأول كان في قمة نجاحه، إذ «أنجز ما لم يستطع فنان جزائري من قبله أن ينجزه» كما اعترفت بذلك الصحافة المتخصصة في هذا المجال. لكن معاني النجاح لن تكون صافية أو عميقة؛ لأن في الذاكرة ما يذكر بالخيبة، ولذا فإن مصير الشخصية الفنانة هذه سيؤول مجدداً إلى الإحباط والتدهور من هذه اللحظة أو «القمة» ذاتها:

المربعة التي يقدمها مشهد الكتابة يمزج من الحنين إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل، حيث يتراءى «خلاص» ما في ذروة الكارثة! ما هو هذا الخلاص؟ أم في الانتقال من طور ما «قبل التاريخ» إلى «التاريخ» ومن «البداية» إلى «الحضارة» ومن «الصحراء» إلى «المدينة» ومن «الجسد الطبيعي المقدس» إلى «الجسد الثقافي المادي»؟ ثم ألا يكون الخلاص في مشهد وسيق كهذا لا أكثر من توهم خرافي أسطوري يكون التحرر منه ومن الوعي «الزيف» الذي يولده ويكرسه في الأفراد والجماعات هو ذاته الخلاص؟!

إننا نطرح هذه التساؤلات لأن لمبة الكتابة توقفتنا في موقف الشك والتساؤل وتعمت، فلتتركها مفتوحة، خصوصاً وأنها تنطوي على مدخل ما لقراءة النص التالي، كما سلاحظه في الفقرة التالية.

(٥) سطوة الذاكرة على الجسد العام والخاص:

٥ - ١ في رواية «ذاكرة الجسد» تنتقل من نزيف «الحجر» الجسد، إلى نزيف «الذاكرة» الجسد، كما تتخيله وتقدمه كاتبة تنتمي إلى فضاعات المدينة الواقعة شمال تلك الصحراء التي تقدمها كتابة الكون وهي على حافة الموت أو الفيال. إننا نتنقل أيضاً من فضاء الاشتغال الباهر للأساطير الميتة إلى فضاء اشتغال الحكايات والأساطير الأكثر حداثة في الزمن؛ ومن هنا تحديداً، يتخذ مفهوم الانتقال معنى مزدوجاً إذ يمين سيرورات التحول على المحورين المكاني - الأفقي والزمني - العمودي. فرواية «ذاكرة الجسد» تنطوي على تمثيلات جسدية أكثر تنوعاً وقابلية للتجديد في سياق «التاريخ»، لأنها تستمد نسقيتها العامة من علاقات التوتر التراجيدي والخلاق بين الذاكرة والجسد الفردي من جهة ومدينة ووطن ولغة وثقافة الذات ومدن وأوطان ولغات وثقافات الآخرين من جهة ثانية. من هنا، تتحكم التصورات والرؤى الإيديولوجية في الجسد وتمثيلاته رغم أنها مغلقة بلغة سردية ذات كثافة شعرية عالية تجعلها معتمة وأسرة في آن. فالرواية تتكى غير خالدة، وهو الشخصية المركزية في النص والرواية (والكاتب المتخيل) في الوقت نفسه، من حيث هو مناضل وطني فقد جزءاً من جسده، يده، في إحدى معارك التحرر

اكتشفت لحظتها أنني خلال الخمس والعشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة لم يحدث أنني نسيت علعتي إلا في قاعات العرض. في تلك

التناقض الأهم والأقوى بينهما يتمثل تخليداً في كونه «رجلاً» يمتلك حق وحرية التصرف بجسده، وإن ظل محاصراً بذاكرة جسده الماعق والمنفى، فيما هي فتاة محاصرة بذاكرة ثقافية عريقة وقوية تراقب جسدها الشاب الفتان وتخاصره بمفاهيم «العيب» و «الحرام»؛ ومن هنا خضوعها لوصية عمها الذي يمثل «الأب البديل» في المجتمعين التقليديتين القبلية العرفية والدينية التشريعية، وهو من سيزوجها من مسؤول حكومي يعلم الجميع أنه في سن أبيها، وأنه فوق هذا كله من رموز الانتهازية والفساد في السلطة الحاكمة!.. هكذا يظهر أن كليهما ضحية ذاكرته الفردية أو الجماعية، القصيرة أو الطويلة، التي يحملها «قوقه» حملاً ثقيلاً يعيق جسده الفردي ويتحكم في مصيره (ص ٥٣)، وهو مصير لابد أن يكون تراخيدياً بمعنى ماء، ومن هنا لم يعد أمامهما سوى الهروب إلى عالم الفن الذي يصبح المجال الأمثل لتحقيق كل الأحلام المحطمة والمستحيلة في عالم الواقع. وعندما سألتها ذات يوم عن سبب اختيارها للكتابة الروائية أجابت:

كان لابد أن أضغ شيئاً من الترتيب داخلي وأنخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضاً في حاجة إلى نقض كأي بيت نمسكه، ولا يمكن أن أبقى نوافذى مغلفة هكذا على أكثر من جثة (ص ١٨).

هذه الإجابة التي يتماهى فيها «الجسد» مع «البيت» ومع «النفس» يمكن أن تكون هي ذاتها إجابته عندما كان يرسم لوحاته وعندما قرر كتابة روايته الخاصة، وهو في قمة الأزمة إثر الخراب الذي لحق بجسده وروحه وقلبه. لقد اضطر للعودة إلى منيئته ووطنه للمرة الأولى، بعد المنفى، ليحضر زواج «أحلام». بعد هذه الزيارة التي شيع فيها آخر أحلامه العاطفية بقرر البقاء في المنفى، لكن هذا القرار سينكره فجأة إذ اضطر للعودة لتشجيع جثمان أخيه الوحيد، وآخر فرد في أسرته، بعد أن قتل برصاصه طائشة وهو يطارد أحلامه الصغيرة والمشروعة في بدايات أحداث العنف التي يستمر نفيها الفاجع إلى رهن الكتابة ورهن القراءة الحالية.

اللحظات التي كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعي.. أو ربما في السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبة ولملطوبى الحروب شيء من القداسة بين الناس (ص ٧٢).

فمشكلة هذا الشخص لا تكمن في الواقع والخارج الرديء فحسب، وإنما تكمن أيضاً في داخله، وتخليداً في ذاكرة هذا الجسد المشوه الذي لا يمكن أن ينسى إعاقته إلا في لحظات قصيرة وعابرة. من هنا ما إن يطرأ حدث يفتح هذه الذاكرة على جروحها حتى تتجدد وتتكرر مظاهر ودلالات الخيبة، خصوصاً إذ تتخذ بهذا عاطفياً يحق الجراح ويزيد التزييف، وهذا تخليداً ما سيحدث له وبعيداً مأساته.

لقد كان بين زائرات المعرض الجزائريات الطالبة «أحلام» التي انجذب إليها خالد بمجرد أن سمعها وأما تبدي اهتماماً خاصاً بأول لوحة رسمها في حياته وعنوانها «حسين». فهذه اللوحة أقرب أعماله إلى نفسه لأنها تمثل مدينة «قسطنطينة» التي كان ولا يزال يحن إليها من جهة، ولأنها تؤكد ما قاله له طبيبه الذي أشرف على علاجه «النفس» بعد بتر يده من أنه يمتلك تلك الموهبة الإبداعية التي تمكنه من تعويض نقصه وتجاوز إعاقته الجسدية والنفسية^(١٨). وحينما اقترب منها ليتعرف إليها اكتشف أنها ابنة الشهيد «سي الطاهر» الذي كان «قائد النضالي ونموذجه الإنساني وأبوه الروحي» في الوقت نفسه. هكذا يولد الحب في حياته للمرة الأولى لكنه ذلك «الحب المستحيل» أو «الحب الماعق» بين طرفين بينهما من علاقات التجاذب والتكامل يقرر ما بينهما من علاقات التنافر والتباعد. فهو مثقف فنان مخلص لمبادئه وقيمه الإنسانية والجمالية، لكنه مثقل بذاكرة مثقلة بسنوات العمر الخمسين وبوطأة عاهته الجسدية ومشقة على الأخص بصورة ذلك الأب الرمزي الذي لم يكن من السهل انتهاك ذكره و«حرمته» تحت أي مبرر (ص ١٠١). وهي مثله إنسانة مثقفة، فنانة، أنجزت روايتها الأولى لكنها شابة تريد نسيان الماضي بيطولاته وجراحاته لتميش في الحاضر كما يدل عليه عنوان روايتها ذاته «متعطف النسيان» (ص ١٧). لكن

في هذا الجسد/ الكائن الذي هيمن على المرأة، جسداً وروحاً، في الماضي، وكان لا بد من تعديل صياغة العلاقة بينهما لتكون أكثر إنسانية وتكافؤاً وإنتاجية في مجال الفعل الحضاري الواقعي، كما في مجال الإنجاز الإبداعي للتخيل^(٢٠).

ورغم وجاهة هذا التساؤل من المنظور الفكري – الإيديولوجي – السيكلولوجي الذي تبناه الناقد في (المرأة واللفظ)، فإن الأبعاد الدلالية لهذا الجسد الشخصي الشاذ، تتكاثر وتعمق حينما نعيده إلى سياقات اجتماعية – تاريخية عامة ومرتبطة على الأخص بالحاضر والآخر، كما أسلفنا فيه القول من قبل. فالإشكال الذي يعاني منه هذا الشخص لا يكمن في نظرتنا للمرأة بقدر ما يكمن في نظرتنا لذاته وللعالم من حوله، ولا يكمن في الجسد المعاق، بقدر ما يكمن في الذاكرة المعاقة، هذه الذاكرة الثقيلة المزودة التي تعتلل الشخص في كل لحظة يكون فيها على مشارف النسيان والتجاوز وتحقيق الذات بعيداً عن ذكريات الذاكرة وهلوساتها القاتلة، كما أشرنا من قبل أيضاً. إننا أمام شخصية واعية جيداً بذاتها ومتجاوزة لشقافة الذاكرة الجماعية «التقليدية»، وتظل إيجابية دائماً وفي كل لحظة تكون فيها على مسافة من ذاكرتها الجماعية «الحديثة»، إذ تبدو كطاقة حيوية متدفقة خلاقة قادرة على انتزاع الاعتراف بحضورها المتميز، سواء في مستوى وعيها الفكري وسلوكها الأخلاقي أو في مستوى ممارستها الفنية الإبداعية. أما في اللحظات المقابلة والمعاكسة، فإنها تجسد السلبية المطلقة التي تفسر كل خيباتها، وبالتالي لا غرابة أن تتوّل إلى ذلك المصير التراجمي الذي آلت إليه بعد أن حولت الذاكرة إلى ملجأ، خصوصاً إن هذه الذاكرة الملجأ متزعة بالخبرات المؤلمة والشقية، كما رأينا.

وحينما نقف على مسافة كافية من حكاية هذه الشخصية المعاقة والخلاقة في آن، فإن تمثيلات الجسد الفردي «الأشوي» هي ما سيكشف البعد العميق لمأساتها ومأساة أحلام قريبتها الأخرى (Alter- ego)، ومأساة ذات اجتماعية ووطنية وثقافية كاملة.

قبل أن يعود، قرر أن يتخلص من كل لوحاته الفنية التي فكر في إلحاقها ثم قرر إهداها لصديقة فرنسية تعرف عليها في سياق سيمود إليه لاحقاً. وهذا القرار يعلن ذروة الغيبة لهذا المتأصل المثقف الفنان العاشق الذي ما إن يفرغ من مراسم الدفن والعزاء حتى يقرر كتابة روايته، تعني هذه الرواية التي توقعها الكتابة باسمها بعد أن دونتها بهذه اللغة الفتنة لما تنطوي عليه من شعرة عالية ومن عمق فكري قل أن نجد لهما مثيلاً في الرواية العربية الحديثة.

٥ - ٢. إننا أمام رواية نخوض في قضايا الإبداع والسياسة والمنفى ونفسيات الجسد – الشخص المعاق وسوسولوجيا ثقافية لا تتحرر من هيمنة الآخر الأجنبي إلا لتقع تحت وطأة الذاكرة الجماعية التي تمنح للأموال حق وحرية التصرف بمقادير الأحياء. لكن أهميتها القصوى أنها إنجاز فني محاول، وتنجح، الكتابة من خلاله في تحويل مشاهد الخراب الفاجع في كل هذه المستويات إلى «مشهد خراب جميل» وعلى طريقة كازانتزأكي – زوربا تخليداً^(٢١). في كتابة كهذه لاشك أن تمثيلات الجسد لا يمكن تخليدها وتخليها إلا باللجوء إلى نوع من «البتر» و«التشويه» لهذا المتن – الجسد الكتابي الذي يستعصى على أية قراءة تحاول حصر كل جمالياته وسبر كل دلالاته، كأي عمل فني تكمن أدبيته، أو شعريته أو جماليته، فيما يتبقى بعد كل قراءة بما أنها تفيض عن أي قراءة.

٥ - ٣. من هذا المنظور نعود إلى تمثيلات الجسد الفردي في بعده المذكر أو المؤنث وفي سياق علاقات التوتر التراجمي التي تتحكم فيه بقدر ما تتحكم في الجسد الجماعي الثقافي الذي يتنمى إليه دونما أي تفاعل إيجابي بينهما.

لقد أشرنا سلفاً إلى أن لعبة الكتابة تتمحور حول حكاية خالده، الاسم – الرمز ككل الأسماء الأخرى في هذه الرواية، الذي يتميز أكثر ما يتميز بجسده الناقص المتور المشوه المعاق كما رأينا. فهذا الجسد هو في مستوى أول من نتاج مخيلة كاتبة – امرأة كشف لنا عبد الله الغلزامي أنها كانت تحاول عبر هذا التشويه تخليداً، كسر حدة الذكورة والفعلولة

هذا الجسد الشيء، المكشوف الشفاف الحر الحاضر كما هو عليه في الزمن والمكان هو تخليداً ما لم يتمكن «خالده» من رؤيته، لأنه سليل حضارة أخرى تغلف الجسد، الأنتوى والذكوري، بمختلف الأغشية والحجب ليظل غائباً حاضراً، موجوداً مفقوداً باستمرار:

كنت أنا أفكر مدعوهاً من قدرة هؤلاء على رسم جسد امرأة بحياد جنسي ونظرة جمالية لاغير، وكأنهم يرسومون منظرًا طبيعيًا أو مظهرية على طاولة أو تمثالاً في ساحة (ص ٩٤).

لم يكن يراه لأنه جسد بجسد العيب والحرام والفضيحة، مثلما بجسد حضور الفتنة القصوى التي تسمى البصر والبصيرة، وتذكر تلك الفتنة الأولى التي امتزجت فيها لذة التعرف بكل معاني المعصية المبررة للخروج والسقوط من متعة الحياة في الجنة، إلى معاناة ومكابدة الحياة في الأرض كما في الحكاية التأسيسية للجسد في المرجعيات الدينية «الكثائية». لم يكن خالده ليستطيع أن يرى هذا الجسد الفتنان، لوطاة هذه الذاكرة العريقة على لواجهه من جهة، ولأنه كان من جهة ثانية يفكر، تحت وطأة الرغبة المحرومة، في امتلاكه والتمتع به وحده وفي سرية تامة، كأنما هو جسده الخاص من هذا المنظور الثقافي العام والمختلف:

من الواضح أنني كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة. فقد كنت أرى لأول مرة، امرأة عارية هكذا تحت الضوء نفر أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون. (ص ٩٤) (٢٤).

من هنا، لم يرسم منه إلا ما «يباح» للآخرين رؤيته، أي الوجه، وحينما تسأله «كاثرين» عن سبب تركيزه على هذا الجزء ينتج في فتحة رؤيته بلغة أدبية - شعرية جميلة تفوق هذه الفتاة وتقدمها بمتمعة تجريب علاقات «صدقة جنسية» معه، ودون أن يكون فيها من جهته أي إمكان للحب، لأن جسداً كهذا لا يمكنه أن يحبه وإن حاول أن يستمتع به مثلما يستمتع بشيء شهي لا يستطيع الاستغناء عنه في سياق حياته في شروط المنفى وشروط الحرية هذه:

من هذا المنظور، لا بد أن نميز بين جسدين تميز بينهما لعبة الكتابة في انتسابها إلى الكاتبة لا إلى ذلك الكاتب الوهمي التخيل فحسب. فهناك أولاً جسد الفتاة الفرنسية «كاثرين» الذي يتوضع في سياق الثقافة الفرنسية - الغربية، ويقوم - هنا - بوظيفة الجسد - المرأة التي تكشف المستور والمحجوب والمقموع، في جسد «الرجل» خالد وفي جسد «المرأة» أحلام الكتابة وأحلام الكاتبة. فهذه الفتاة الفرنسية الجميلة الفتاة المحبة للفن وللحياة لا تجد أي حرج في عرض جسدها مكشوقاً عارياً أمام أعيان الطلاب «الأجانب» في «البوزار» ليرسمه كل منهم ويعيد إنتاجه وتملكه كما يرى ويريد، لأنه حر في تمثله مثلما هي حرة في التصرف به في هذا المقام وخارجه. هذا الجسد الفرد الحر المستقل هو بالتأكيد سليل قرون من التحولات الفكرية والأخلاقية والجمالية والعلمية والتشريعية التي أفضت إلى نماذج الأفراد والأجساد والخطابات والمقامات^(٢١). لقد كان هذا الجسد ذاته موضوعاً للنحت والرسم والتمثيل الدرامي الذي يمشخص فيه الجسد لها أو فكرة أو شخصية تاريخية تتفاعل معه، كما تتفاعل العلامة الجمالية الترميزية مع موضوعها، وذلك منذ فجر الحضارة الإغريقية تخليداً. في فترة لاحقة أصبح هذا الجسد موضوعاً للمعرفة العلمية، العلمية التشريعية، التي جعلت مفكراً مثل ديكارت يقول إن أكاديميته المعرفية هي «هذا الجسد الشيء أو الآلة»، وكاتباً درامياً مثل موليير يختلق شخصية رجل يدعو سيلته وحبيبته إلى الاستمتاع برؤية هذا الجسد المشرح والمعرض في حديقة عامة^(٢٢). أما في الأزمنة الحديثة، أزمنة الحدثة الإبداعية والتقنية الفلسفية، فإن هذا الجسد ذاته سيطلب بالمزيد من حقوقه وحرياته حتى إن كاتباً ومفكراً مثل أكتافيو بات سيمتبر أن ثورة ٦٨ هي «ثورة الجسد الشهوي» Erotique بمعنى ما. هذه السيرة يخرلها رولان بارت في قوله:

لقد ابتدأت تمثيلات الجسد البشري لأغراض دينية بالتأكيد، لكن التمثيلات الجمالية اللاحقة سرها ما أصبحت دينية، واليوم ها نحن نصل إلى التمثيلات الشهوانية للجسد^(٢٣).

اعذرني، إن قرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضاً أن تقاسم مع الآخرين امرأة عارية.. حتى في جلسة رسم (ص ٩٥).

من هذا المنظور، تحديداً، لا بد أن نزيد كل طبقات المعاني الشعرية التي تغطي هذا البعد الدلالي لنصل إلى الجذر العميق لتلك الإعاقة أو الماعاة الحضارية التي يعاني منها خالداً وهو يخلد ويؤيد حكاية النسق الذي يؤسس لذاكرته ورويته وممارسته. فهو، من حيث هو شخصية، واقعية أو متخيلة، ليس نموذجاً أو «علامة رمزية» لذلك الرجل التقليدي الذي يحتقر شخصية المرأة بقدر ما يفتن بجسدها، ويدنسها بقدر ما يقدسها، كما يذهب إليه طرابيشي وغيره. إنه ذلك النموذج بقدر ما هو نموذج للفرد العاجز عن الحب، الفرد الذي تفصله ذاكرته الثقافية العامة عن جسده الخاص. ولذا، ما إن يكشفه في مرآة الآخر حتى يسقط ضحية هذه الأزواجية أو «هذا الفصام» الذي يخلط وعيه ويقلق نفسه ويغير مكبونه فيلجأ إلى هذه اللغة الفنية الراقية التي تموض حرماته بقدر ما تكشف عنه وترجمه في مجال الكتابة أو «الفن التشكيلي». من هذا المنظور، تتطابق معاني الإعاقة الجسدية والنفسية والحضارية التي يعاني منها، وتؤوي وراء مصيره التراجمي الذي ترسمه وتقدمه مشاهد الكتابة من أكثر من زاوية وفي أكثر من مستوى كما لاحظنا.

٥ - نلح على هذه الأزواجية أو هذه الحالة الفصامية لأنها ستتجلى أكثر بمجرد أن تنتقل إلى تحليل صورة الجسد الفردي الأثري النهائي أو «الحلي»، كما تقدمه الرواية المكتوبة من قبل كاتبة - امرأة لاشك أن معاناتها تجاه الذاكرة الثقافية الجماعية تتجاوز، بكثير، معاناة الجسد الفردي - الذكوري. فمقابل جسد كاترين، وعلى مسافة بعيدة عنه، يقع جسد «أحلام» الذي يمكن أن يوصف مباشرة بأنه لا أكثر من «أحلام جسده» لم تستطع الكتابة لا الكشف عن أبعاد معاناته الراحنة ولا الحفر في إشكاله العميق. فهذا الجسد بلا حضور وبلا هوية غير تلك الهوية التي تقيبه وتخبه ولا تكف عن مراقبته ومعاقبته لقلقها العميق من فنتته ومكره وكيد الشيطاني الأميل أو «الأصلي». إنه جسد لا يظهر إلا عبر علامات خارجية تمثل

في الصوت والحلي والثوب. ومع ذلك، فإنه الجسد الذي يحبه خالداً ويسقط عليه أحلامه وخيالاته، لأنه يظل لغزاً غيابه أو حضوره الملتبس والمراوغ قضاء الأحلام والهذيانات بامتياز، مثله مثل جسد الكتابة الأدبية - الشعرية أو الكتابة التصويرية التشكيلية. وما له دلالة في هذا السياق أن «كاترين» تحضر دائماً «وحدها»، بينما لا تحضر «أحلام» إلا محاطة ومسيجة بأسماء وصور الأم والأب والعم والمدينة والوطن، كما يلح عليه هذا النص تحديداً. إن جسدها لا فردي أو لا شخصي، وفي كل مرة تتاح له فرصة التفرّد والتشخص تخاصره عيون وأرواح الأقرباء والأسلاف من الرجال والنساء، كأنه في حاجة دائمة إلى «حراس» يمكن أن يتحولوا في أية لحظة إلى «شهود» على خطيئته أو حتى إلى «جلادين» يمارسون عليه العقاب قصاصاً منه على انتهاك «الحرم». من هنا، تحديداً، نتفهم - بصورة أعمق وأنسب - كون أحلام الطالبة في مدرسة الدراسات العليا والكتابة الروائية المحيية في باريس «جنة النساء» ومدينة الأنوار» و«ثورات الجسد»، تحمل رأساً يفكر جيداً في قضايا إيداعية وفلسفية وسياسية واجتماعية، لكنها تتحول بشكل مفاجئ وصادم إلى امرأة مستلبة تقبل وصايات وسلطات الآخر - الرجل كاتبة فتاة عادية تقليدية تعجز حتى عن التفكير في حرية حق التصرف بذاتها وجسدها كما يدل عليه ذلك الزواج - الصفة. إنها ليست «مثقفة» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة/ المفهوم فحسب، ولكنها أيضاً «مثقفة» بذلك المعنى الشبي المنبثق عن ممارسة سحرية - اجتماعية - أخلاقية تخضع فيها الفتاة لعملية تعزيمية - إيحائية تجعلها تصاب بالرعب والقلق الدائم على بكارتها^(٢٥). فقد نتفهم أن حبها لخالداً كان حباً مستحيلاً أو معاقفاً منذ البدايات للأسباب التي تقدمها لعبة الكتابة، وتبدو مقنعة تماماً من منظور القارئ وقراءته المادية أو النقدية، كما رأينا. لكن الذي لا يمكن تفهمه هو أن الحب المستحيل أو الملتبس يتكرر في سياق علاقة هذه الفتاة بالشاعر الفلسطيني «زياد» الذي هو - أيضاً - مثقف ومناضل وأجنبي تماماً عنها، وفوق ذلك يبدو لها جذاباً، سواء من خلال ما يحكيه عنه صديقه خالداً، أو من خلال صورته التي تراها على غلاف ديوانه، أو

«الضحية» لن ينجو من وضعية مأسوية ما، سواء وهي تتنازل عنه لزواج لا تحبه بقدر ما ترهب سلطته أو ترغب في ماله ووجاهته، أو عندما تمنحه بسيرة تامة لرجل آخر تحبه لكنها لا تربط معه بأية علاقة شرعية معترف بها من قبل المجتمع الذي اختارت العودة إلى حضنه كأية فتاة مستقيمة^(٣٦).

هناك دلالة ثالثة تتجه الانجلاء السليبي ذاته، لأن ما حدث ليلة هذا الزواج الذي لا حب ولا فرح فيه قد يؤول في سياق شكل من أشكال «الكيد الحديث» الذي تمارسه بعض الفتيات في مثل هذه الوضعية التي يعاني منها الجسد الأنثوي، إذ تلجأ إلى استعادة البكارة المفقودة، لسبب ما، بعملية طيبة قبل الزواج خوفاً من العار الذي يهدد شرف العائلة كلها^(٣٧). وشخصية أحلام هذه يمكنها أن تلعب اللعبة ذاتها لما تتصف به من ذكاء ومكر، ولما يصف بها من تناقضات ويحاصرها من سلطات لا تعمل على التحرر منها إلا في مستوى الكتابة أو في مستوى «المثمل»، كما تصرح به كتابة أحلام الأخرى منذ البدايات كما رأينا. وكل هذه الدلالات السلبية تجد تبريراتها في كون هذا الزواج غير مبرور فنياً أو منطقياً بما يكفى ولابد من التعامل معه بوصفه حدثاً غريباً أو شاذاً، أى على أنه زلة قلم، وزلة قدره في الوقت نفسه (ص ١٤). وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر في هذا المقام هو أن ذلك الزواج الملتبس ومن أى منظور قارئانه يظل الدليل والدال على أن هذا الجسد الفردي يكشف عن تشوهات أكثر من التشوه الذي لحق بالجسد الفردي - الذكر لخالد الذي يظل دائماً أقرب إلى مجال الدلالات الإيجابية، حتى وهو في قمة عزله وشقاقه وغرابه. كما أن هذه التشوهات تتجاوز بكثير مشاعر الإحساس بالنقص الذي تعاني منه أحلام كآبة امرأة تكشف افتقادها لمضو الذكورة كما يذهب إليه فرويد وتلمح إليه هذه الكتابة - الشعرية المترعة بالرميز منذ عنوانها إلى أسماء شخصيات وحكاياتهم. إن الأمر هنا يتعلق بفقد جسد وذات وكيونة وهوية في سياق ذاكرة ثقافية عامة تقلص وتختزل الرجل ذاته في ذكوريته وفحولته، مثلما تقلص وتختزل المرأة في وظيفتها الجسدية الإمتاعية أو الإنجابية، كما يلح عليه الغداسي وغيره من الباحثين والباحثات ممن بدأ يمي وطأة هذا الإشكال

من خلال قصائده التي تقرأها في هذا الديوان أو من خلال لقاءهما المباشر في إحدى المناسبات، وتوهم الكتابة بأنها أحجته لكل هذه الأسباب (ص ٢٠١ - ٢٠٣).

ووصل الإيهام بأن هذا الحب أنفضى إلى علاقة عاطفية - جسدية ما فروته حينما «تنفى الكتابة» شخصية خالد إلى إحدى مدن الذاكرة العربية الإسلامية في الأندلس، حيث يسافر لإقامة أحد معارضه الفنية تركاً لأحلام ولزباد شقته الجميلة المطلة على نهر السين وجسر ميرابيو الذي تحول إلى جسر شعري ورومانسي تماماً بفضل «أبولونيرو»، كما نعرفه جيداً وتصرح به لمبة الكتابة الماكرة لمعناً في تكريس، وهم ذلك الحب المتوقع تخليداً! (ص ١٦٢).

لكن لمبة الكتابة ذاتها لا تلبث أن تنفى هذا الاحتمال وتغيب التوقع، وبمعنى سلبى يختلف عن المعنى الإيجابي لهذا المفهوم من المنظور الأسلوبى - الجمالى، إذ ستكشف ليلة الزواج أن أحلام «عذراء» كما تدل عليه سميت الفرح الاحتفالى بطقوس فض البكارة وسلامة الشرف العائلى - الجساعى من الانتهاك (ص ٣٦٤). هنا فقط ينكشف التوهم الكاشف بدوره أن أحلام هذه هي أيضاً عاجزة عن الحب إلا في مستوى التوهم والتخييل والحلم، وهذا تخليداً، ما يزيد من درجة الالتباس في حكاية ذلك الزواج الذي يحتمل أكثر من تأويل، لكنه يظل دائماً دليل مصير تراجيدى لهذا الجسد الأنثوي الذي يعاني من إعاقة أو عاهة أكثر فداحة مما يعانيه جسد خالد.

فمن منظور العلاقة بين أحلام وسلطة الثقافة التقليدية لاشك أن قبولها - وهي الكتابة الواعية - بذلك الزواج المختل وغير المتكافئ ينطوى على معاني التواطؤ من جهتها على عملية «التنازل» عن جسدها لقاء بعض المصالح المادية والمعنوية التي هي أكثر ما يحرص عليه عمها.

هذه الدلالة السلبية لا ينفىها سوى دلالة أكثر سلبية منها؛ إذ إن هذا الزواج الملتبس قد يقوم بدور وظيفية «القناع» الذي تتحجب وتستتر وراءه لتعارس بعد ذلك حرية التصرف بجسدها الخاص مانتحة لياه «من تحبه» لا من تزوجت فقط. وهذه الدلالة أكثر سلبية لأن هذا الجسد

على حضور الكاتبة في ختام هذه الفقرة من المقاربة لأن مغامرتها الإبداعية هذه تقدم خطوة كبيرة بالكتابة الروائية النسائية في الأدب العربي الحديث، لكنها لا تتقدم أى خطوة فيما يتصل بإنشكال المرأة كما لاحظنا. فهي لا تنجز شيئاً مهماً في هذا المستوى الفكري - الإيديولوجي، إما لأنها أرادت أن تكون واقعية جداً في تعاملها مع التناقضات المساوية والعيشية في مجتمعها وثقافتها وتاريخها العام، وإما لأنها أرادت نسيان ذلك الإشكال للاهتمام فقط بكتابتها التي هي ما سيبقى ويخلد اسمها بعد أن ينتهي الجسد ونسى كل شيء، وتحديداً بفضل هذه اللغة الجمالية الملتبسة والفتانة التي صيغت، حقيقة ومجازاً، على «قياس تناقضات الكاتبة» (ص ١٩).

لكن التساؤل الذي لابد من طرحه في ختام هذه القراءة يتعلق بلعبة التذكر والنسيان تحديداً: هل يمكن أن تسنانا الإشكالات التي نحاول نسيانها؟! نطرح هذا التساؤل، لأن لعبة الكتابة تطرحه بحدّة منذ العنوان، فذاكرة الجسد هي اللغة، هذه اللغة الملتبسة التي تمسك بالذات الكاتبة بما أن لها جسدها الذي لا ينسى كأي جسد آخر.

لقد اختارت الكاتبة أن تكتب بلغتها الوطنية والقومية والحضارية من منظور «الوفاء» لهذه اللغة، ومن منظور «ذاكرة الصراع» مع لغة الآخر المستعمر أيضاً. وإذا كانت هذه اللغة جميلة وفتانة في مستوى شعريتها وفعالة في مستوى مقاومة لغات الآخرين، فإنها لم تكن بريئة ولا محايدة تجاه المرأة - الكاتبة لأنها تنطوي على ذاكرة اجتماعية - ثقافية ضدها أو غير موافقة لحياتها واستقلالها، خصوصاً أنها ذاكرة تمتد من رهن الكتابة والقراءة إلى أعماق الماضي الذي لا يريد أن يمضي. من هنا، لا غرابة أن تمنى الكاتبة من لغتها العربية بقدر ما عاناه مالك حداد من اللغة الفرنسية الأجنبية. إنها مثله لا تكتب لتضي أو لتحكي أحلامها السعيدة وإنما لتصرخ بمذابتها في مشهد خراب فاجع مغمم تحاول «الخلاص» منه بتحويله إلى مشهد خراب جميل، سواء على طريقة مالك حداد وكاتب ياسين، أو على طريقة زوربا - كازانتزاكي (ص ص ٣٩٠ - ٣٩٣). من هنا، لا يعود من

الإيديولوجي ذى الأبعاد الثقافية المتعددة والعميقة في الذاكرة الفردية والاجتماعية العامة^(٢٨). فحسد أحلام الكتابة هذه لا ينعكس في جسد «كاترين» الذي يشبه المرأة الشفافة الصقيلة، خصوصاً، إذ يتحول ببساطة وعادية إلى «شيء» أو «موضوع» مكشوف أمام الآخر إلا بشكل جزئي بمعنى ما. فما ينعكس منه ليس سوى بعض صورته وآثاره وفي مرآيا أجساد معقمة متشظية مثله كجسد خالد المشوه المحطوب النازف بجروح وجروح غيره، أو كجسد قسطنطينة تلك المدينة الجميلة الفتانة والمنافقة، حيث «كل شيء فيها دعوة مكشوفة للجنس»، لكنها تظل مدينة الكبت أو «مدينة الأحياء السمكوة بالأرواح والأشباح والفارغة من الحب» كما يرد في النص (ص ٣١٦). إن هذا الجسد الأنثوي جسد لا شخصي، جسد ملوك للآخر والغير، أما الذات الفردية التي يخصصها هذا الجسد الحميمي فلا تستطيع تملكه والتصرف به إلا بشكل سرى وبالكثير من التحايل والمكر. ولعل الإيماء الترميزي الملتبس إلى هذه الوضعية التراجيدية بكل المعاني، وفي كل المستويات، هو الحافز لهذه الكتابة التي لا تغفل مأساة الجسد - الكاتبة فيها عما وجدناه في الرواية السابقة، وإن اختلفت السياقات وتوعدت المرجحيات.

• • • تقول أو تكتب الكاتبة على لسان خالد أو بقلمه:

حولت إلى نسخة منى، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، طرفاً أو أرقعة مشتركة، وأفراساً وأحزناً كذلك. فقد كنا معطوبى حرب، وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم فخرجنا كل بجرحه. كان جرحي واضحاً وجرحك خفياً في الأعماق. كنا أشلاء حرب وتمثالين معطمين داخل أبواب أثيق لا غير (ص ١٠٢).

هذا القول الوجه من خالد إلى «أحلامه» المفقودة، يمكن لهذه الـ «أحلام» ذاتها أن تتوجه به إليه، وبإمكان الشخصيتين هاتين أن توجهها الخطاب ذاته إلى «أحلام» الكاتبة لأنهما من نتائجها، وفيهما منها بقدر ما فيها منهما، كما تلح عليه لعبة التسميات الملعنة في الكتابة ذاتها. ونلح

فى العديد من التجارب السردية والشعرية والسينمائية والمسرحية، خصوصاً منذ الخمسينيات إلى اليوم، مما يدل على أن كتابة صنع الله إبراهيم ليست أكثر من تجربة خاصة فى تجربة أعم^(٢٩).

الذى يميز هذه الكتابة - التجربة من هذا المنظور، وفى هذا السياق العام، أنها من أكثر الكتابات تشخيصاً وتحميداً لهذه الوضعية وبدءاً باللغة ذاتها. لغة الكتابة - هنا - هى لغة التسمية والشفاقة لا لغة الإنشاء والعناية الشعرية، ولغة الإيجاز والتحديد لا لغة الاستطراد والترهل، ولغة الحركة المتوترة اللاهثة لا لغة السكون والتأمل الهادئ. ولعلها فوق هذا كله من أكثر لغات الكتابة السردية المرعبة الحديثة قدرة على كشف وترجمة التحول من الخيال السحى - القولى التقليدى إلى الخيال البصرى - الكتابى الحديث، وهنا تحديداً تكمن إحدى أعمق سمات تفردا وحدانيتها. لا غرابة بعد هذا أن تكون هذه اللغة - التجربة لغة كشف وتوعية صارمة وصامدة للجسدين الفردى والاجتماعى لرفضها المبشئ لكل أشكال التزييق البلاغى والحجب أو التعمية الفكرية، ولا غرابة أن تكون الذات الفردية الكتابة حاضرة مباشرة داخل النص بينما هى غالبية نمتاً فى (تزييف الحجر) وحاضرة بشكل ترميزى ملتبس فى (ذاكرة الجسد)، كما رأينا من قبل.

لقد كان بإمكاننا أن نختار أية رواية لصنع الله إبراهيم فى هذا السياق، لأنها كلها محكومة بنسق التمثيل، هذا من حيث هو نسق يتيق ويعبر عن وعى بذلك الصدع الناتج عن متاقفة طويلة مع «الحداثة»، أفكارها وقيمها وتعبيراتها، التى تشذف بالجسد الفردى بعيداً عن أية ذاكرة جماعية حتى لكأنه أصبح جسداً - آخر يقبل التعرف والتمثيل المرفى والجمالى من هذا المنظور تحديداً. لكننا اخترنا (نجمة أغسطس) لسببين رئيسين؛ أولهما أن هذا النص هو الأكثر تأسيساً لتجربة الكتابة الروائية عند هذا الكاتب، وثانيهما أن مرجعيات النسق الجمالى - الفكرى أعلاه مصرح بها ضمن لعبة الكتابة، وكأنها هى ذاتها متن - جسد مكشوف لا يحصر على إخفاء شئ من أسرارها وشفراته، كما سنفصل فيه القول فى الفقرة التالية^(٣٠).

الغريب أن تغيب أو تُغيب المرأة، جسداً وذاً، من كتابة كهذه الكتابة الملتبسة التى تكتبها امرأة بصوت «رجل» وتهدىها بعد كتابتها إلى مالك حداد وأبيها، لا إلى امرأة مثلها، وكأن الكتابة لا تزال «زلة قلم» بالنسبة إلى المرأة وحريتها واستقلالها، «زلة قلم» فى وضعات تهجن عليها سلطات الرجال وحكاياتهم وحروبهم لا بد - إذن - أن نضع كلمة «الخلاص» بين أقواس؛ لأننا أمام خلاص ملتبس هنا كما فى الرواية السابقة، ولا يخفى من التنبهات أن مرجعيته الجمالية - الثقافية «دنيوية». ولذا، نتركه دالاً مطلقاً أو مرجحاً أو مفتوح الدلالات، خصوصاً أن مشاهد الخراب الفاجع والجميل ماثلة فى النموذج الروائى التالى أيضاً.

(٦) الجسد الفردى ضد الجسد الاجتماعى:

٦ - ١ فى (نجمة أغسطس)، كما فى غيرها من أعمال صنع الله إبراهيم، تتقدم بنا تمثيلات الجسد خطوة حاسمة نحو استقلال الجسد الفردى عن المرجعيات التقليدية فى أبعادها المعرفية والأخلاقية والجمالية. فمن هنا أمام ذلك الفرد الراعى بذاته والمتحركز حول عالمه الخاص، بعد أن وصلت علاقة الانفصال بينه وبين المجتمع حد اللاعودة، وكان كلا منهما لم يعد يعرف الآخر أو يعترف به إلا من النقطة المقابلة والمضادة.

وبرغم كل ما قيل حول الدور القوى الذى لعبه عطف السلطة السياسية فى إحداث هذه القطيعة، فإن الأمر يتجاوز فى اعتقادنا هذا الدور على أهميته وخطورته من بعض الوجوه. إننا أمام وضعية اجتماعية - تاريخية ينبغى تفهمها، فى مستوى الكتابة وخارجها، من منظور الأثر الحاسم للإبدالات الممسيقة التى طرأت على الرؤى والأفكار والمعلومات والتصورات والأذواق، فى قضاعات ملجئية كالتقاهرة أصبحت مواتية لحرية الفرد وأشكال استقلاليتها وغريته، مثلها مثل الحواضر الغربية الحديثة من هذا المنظور. هذه الوضعية «البرجوازية»، وبمعنى ثقافى عميق يتجاوز الدلالة المختزلة والمسطحة لهذا المفهوم فى الخطاب الإيديولوجى، هى ما نجد آثارها وتعبيراتها الجمالية بارزة بقوة

٦ - ٢ تحكي الرواية عبر شاب يركب القطار من القاهرة إلى أسوان لزيارة مشروع السد العالي وهو في طور الإنجاز. هذا الشاب الذي لا نعرف اسمه ولا شيئاً عن ملامحه الفيزيولوجية يتواصل مع من وما حوله من خلال نظراته المندهشة الناهلة والقلقة وكان اللفظ القولي «الطبيعة» لم تعد وسيلة الاتصال الأمثل أو الوحيد مع الآخر والعالم. هكذا، يتحول الراوي منذ البداية إلى راءٍ والحكاية إلى مشهد، لا لأن الكاتب يحرص على اللفظ البلاغية التصويرية وإنما لأن روايته وقرينه النصي تحول إلى ما يشبه الكاميرا التي تنقل ما يمر أمامها من مشاهد ليقتصر دوره هو على دور «المخرج» الذي يحدد اللقطات وزوايا النظر إليها والمسافة التي يلتقط منها كل مشهد جزئي والمدة الزمنية المناسبة لكل منها.

وتتقدم القراءة تكشف أسباب ومبررات هذه الوضعية الغريبة والمدهشة، لأن خلية خبر الرحلة تنكسر من وقت إلى آخر دون أن تنكسر استراتيجية الكتابة المشهدة العامة هذه. فمن خلال الحوارات المقتضبة مع أصدقائه أو معارفه الذين قابلهم في أسوان، ومن خلال ما يتذكره عن ماضيه القريب وما يقرره ويذكر به عن ماضٍ «غيري» أبعد. نذكر أنه خرج للتو من السجن حيث عانى أصناف التعذيب الجسدي والمنعوى لأنه فرد في جماعة حزبية معارضة للسلطة الحاكمة^(٣١). نتيجة لهذه التجربة الحياتية التراجمية أصبحت ذاكرة الجسد الملعب تحضر آلياً في كل مرة يرى فيها الراوي والشخصية المركزية أثرًا من آثار السلطة، وهي لسوء حظه كثيرة ومتشعبة في كل الفضاء الزمني المكاني الذي يتنقل إليه ويوجد فيه، مما يولد عنده وعند القارئ إحساساً متصلاً بالرعب.

لكن ما يميز عملية التذكر - هنا - عنها في الرواية السابقة أن الكتابة تقاومها ولا تستسلم لوطأتها؛ لأنها مؤسسة على لعبة أكثر تعديدية وأكثر شفافية وأكثر وعياً بخطورة الذاكرة على حاضر الجسد وحياته. فهذا الراوي ليس مجرد مشاهد محايد أو إنسان فرد عانى التعذيب وإنما هو كاتب فنان مرهف لا يزال يمتلك إرادة الحياة وإرادة المقاومة وإرادة

الإبداع. ولذا، يتعامل مع الآخر والعامل من خلال رؤية خاصة تتحدد أولى وأهم مرجعياتها الجمالية - الفكرية في أول مقطع استشهادي يرد في سياق خبر الرحلة:

الرغبة الملتهبة في رسم الجسد العاري، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات. وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التي خلق بها الرب آدم (ص ٢٢٨).

هذا المقطع مقتبس - عبر عين القراءة - من أحد الكتب النقدية المكرسة لتجربة الرسام والنحات الشهير مايكل أنجلو ما يصرح به الكاتب في النص التوثيقي - الموازي في نهاية الرواية^(٣٢). واستعادة هذا المقطع تتم - هنا - بحرف كتابي صغير وفي حيز مستقل مما يجعله يحتفظ بهويته المرجعية - الإحالية، وفي الوقت نفسه يكتسب وظيفة وقيمة جمالية جديدة من خلال علاقات تناصه و«حوارته» في السياق الكتابي الجديد هذا. فالكاتب يبدو أنه معجب برؤية وفلسفة وإنجاز الرسام والنحات، وانطلاقاً من هذا الموقف العاطفي - الذهني، ما هو يستعيد ما كتب عنه، لا لكي يعبر عن إعجابه به فحسب، وإنما يختبر ويجرب الرؤية ذاتها في مجال كتابته الخاصة وعبر وسيط اللغة. ولعل شفرة الدلالة الأهم في هذا المقطع هي تحديد ذلك «الجسد العاري» الذي يتنازع خطاها: أحدهما جماعي «قالوا» بلع على قبحه وضروره تغليظه و «تلبسه»، والآخر فردي «قال» يصر على رسمه في حالة عريه؛ لأن هذا هو «الأصل» الطبيعي و«الأجمل» من منظور الفن، كما يراه هذا الفرد الفنان الخلاق والمتشرد على سلطة الصوت الجماعي ذاك كيف يحقق وينجز جسده الطبيعي - الجمالي هنا؟ يأتي الجواب في مقطع آخر:

... لكنه لم يكن يعياً بالأساطير. وعندما شرع ينحت كان قد ترك موضوع المعركة الأصلية. وأصبح الصخر هو موضوعه. لقد عاش الإنسان ومات بالحجر. وتحول عشرون رجلاً وامرأة، ورجلاً وستوراً إلى جسم واحد يعبر عن الطبيعة

ومايكمل أنجلو، وبين شخصية شهدي وشخصية المسيح التي أعاد تشكيلها الفنان في نحتة ورسمه مركزاً على الجسد الإنساني فيها، وهو جسد ما إن يعانى المذاب حتى تعبر ملامحه عن يقينه وشكه، عن أمله وبأسه كأي إنسان عادي^(٣٣). هنا - تخليداً - ما يحاول الكاتب إنجازه بصدد شهدي الذي كان كلما عجز عن الحوار بالنطق «مع رأس جنت بالسلطة» يردد «الكتابة بيني وبينه» (ص ٦٠). وبما أنه مات تحت التعذيب، فإن الكاتب يحمل على تحقيق مشروعه أو حلمه، ومن منظوره الخاص، بوصفه مبدعاً لا يريد أن يكتب شهادة واقعية مؤقنة فحسب، وإنما نملاً جمالياً يستلهم تلك الدرية وتلك المحبة اللتين تمثلهما وتصدر عنهما إنجازات مايكل أنجلو، كما تلقاها وتفاعل معها عبر ذلك الكتاب - الآخر أو عبر مشاهدتها مباشرة (ص ٢٨٦).

من هنا تخليداً، تتضح لنا دلالات صحت الراوي - الكاتب عن عذابه الخاص، فحياته أو رحلته وأشكال معاناته مازالت متصلة وكشف عنف السلطة ووحشية ممارساتها ضد الجسد والروح جزء من أهداف ووظائف كتابته، وكل هذا لا يمثل سوى مظهر من مظاهر انتحازه لقوى الخير والحب والجمال ضد قوى الشر والعنف والقيح، أيًا كانت وكيفما ظهرت وتجلت. فبخلاف الفنان - المناضل «خالد» والكاتبة المثقفة «أحلام» في الرواية السابقة، لا يزال هذا الفرد - الفنان المرهف قادراً على الحب والخلق الإبداعي معاً، من هذا المنظور المتفائل والمقاوم، وإن كان جسده هو الآخر لم ينس ولا يمكن أن ينسى عذابهاته وجراحه، وهذا ما يتضح ويتحقق في سياق الرحلة ذاتها، حيث يتعرف الراوي الكاتب «تانيا» تلك الفتاة الروسية التي تجذبه بقدر ما تنجذب إليه، برغم أنها مثله تعاني من حضور السلطة الممتلئة في جماعتها الوطنية - الثقافية التي تعمل في مشروع السد، ويبدو أنها مراقبة في كل تحرركاتها وعلاقاتها. كما تلح عليه الرواية في أكثر من موضع. فمير هذه العلاقة البين - ذاتية، التي تتميز حسب رولان بارت، بكونها أكثر رهافة وعمقاً من العلاقات الفردية في السياقات الاجتماعية العادية^(٣٤) يلتقي الشخصان/ الجسدان لقاء محبة وحاجة متبادلة لا يصرح بها النص إلا في سياق مراوغ يوحي بأجواء التوتر والعنف والرعب، بقدر ما يوحي

البشرية المتعددة الجوانب، حيوانية وإنسانية، أثوية وذكرية، وكل جزء يحاول أن يدمر الأجزاء الأخرى» (ص ٤٨).

فالرؤية الواقعية، لا الأسطورية هي الإطار المرجعي للإبداع سواء عند النحات الذي يتعامل مع الحجر أو الكاتب الذي يتعامل مع الكلمة، لكن هذه الواقعية ليست مدرسية، أو إيديولوجية لأنها تترك تعددية الواقع الواقعي والفني. وفي مقاطع ترد بين هذين المقطعين، نجد ما يدل على أن فعل الإبداع والخلق الجمالي إنما يتأسس على «الدراية المعرفية» العميقة بالمادة من جهة أخرى. وفي كل مرة لا يتوفر هذان المقرومان يمكن لهذه المادة - الجسد أن تقاوم أو تتشظى وتموت، كما يموت الجسد الحي تحت وطأة الجهل والعنف (ص ص ٣٣ - ٣٥).

من هذا المنظور المزوج والمتطور يتقدم الكاتب إلى موضوع إبداعه الخاص كما تكشفه لعبة الكتابة ذاتها. فالراوي لا يتحدث في المقاطع الإرجاعية - الفلاش باك - المكتوبة هي أيضاً بطريقة مميزة وفي فضاء مستقل، عن معاناة وعذاب جسده الفردي الخاص، وإنما عن معاناة وعذاب كل ضحايا عنف السلطة، وباعتبارهم جسداً فنياً واحداً، وفي الوقت نفسه أجساداً واقعية فردية لا يمكن لأحدها أن ينوب عن الآخر في لحظات الألم الأقصى أو اللذة القصوى.

٦ - ٣ في سياق النمذجة التي تكشف عن أبعاد جديدة لتلك الرؤية «الواقعية الجمالية» تبرز الكتابة على شخصية «شهدي» الذي تتجلى صورته مشخصة مجمدة في تفاصيلها حتى لنكاد نتصوره ونراه بذلك الجسد الطويل الضخم، وبذلك الوجه المجدور المترع بملاحم الود والحيوية حتى وهو في السجن يعانى التعذيب، وبذلك الوعي الوطني المتمسك بمبادئه ومثله وطموحاته في سبيل ما يعتقد أنه يحقق للإنسان إنسانيته وكرامته ومواطنته.. إلخ (ص ص ٧٨، ٧٩، ١٤٧).

ويتحول النموذج الواقعي إلى «رمز» من خلال لعبة المضاهاة المزدوجة التي تقيمها الكتابة بين الذات الكاتبة

جسارة من الامتلاك الكامل فعل الحب نفسه
الجماع بين النماذج الفنية والأشكال الكائنة
فى الصخر (ص ٦٥).

فكل علاقة بين المصريين والروس مراقبة من قبل مثلى
ورموز السلطين المشتركين فى مظهرهما البوليسى القمى
وهى بين الراوى وتاليا فى حكم «الممنوع»؛ إذ إن اكتشافها
يعنى محاربة الفتاة الروسية بالطرد من مصر، وربما من العمل
لاحقاً. ورغم كل هذه الرقابات الرسمية تحقق علاقات
الحب وتعبير عن ذاتها فى سياق هذا الخطاب الذى له كل
سمات الخطاب العلمى الهذلى، وفى الوقت نفسه يحتفظ
بسماته الواقعية التوثيقية بما أنه استعادة مكثفة لمقاطع من
«نص الرحلة» ومن «نص الذاكرة» ومن «نص القراءة» أو
«نص العين» كما أوضحناه من قبل. هكذا، يتحول الحب
إلى فعل إنجاز خلاق، سواء فى سياق علاقات الرجل والمرأة،
أو فى سياق علاقات الفنان بالمادة الخام أو فى سياق علاقات
الإنسان بما حوله من أشياء العالم وكائناته، وهذا ما يميز
الرؤية الفنية والموقف الفكرى فى هذه الكتابة، وإن كان لا
ينفى طابعها المأساوى لما سنعرض له فى الفقرة التالية.

(٧) اختلافات وتشاكلات:

فى هذا المقطع، كما فى مقاطع عديدة غيره، تتحول
عناصر الطبيعة إلى جسد حى فى كل مرة نتحدث فيها
المجابهة مع التقنية الحديثة التى تحول هى ذاتها إلى كينونة
حية غاية فى القوة والإنجازية. ف «الكائن التقنى» يحاول
تحويل «الكائن الطبيعى» فى سياق مشروع السد العالمى،
مثلاً يحاول الفنان تحويل المادة - المنصر الحى إلى عمل
فى. والفارق الوحيد بينهما أن علاقة الرفاهة والمجابهة فى سياق
المشروع الجمالى تختفى - هنا - كلياً لصالح علاقة القوة
والدرابة للمرفقة فحسب، وهذا ما يفسر عدم تعاطف الراوى
مع مشروع السد، مشروع السلطة، وإن أعجب بعظمته من
حيث هو إنجاز تقنى باهر.

لكن ما يميز هذا الجسد الطبيعى عنه فى رواية الكونى
أن مرجعيتى التمثيل وينتجى خطابه السردى - الجمالى

بقدره الجسد الإنسانى والجسد الكتابى على التمرد والنجاح
فى تجاوز أزماته حيثما تغلبت إرادة الحياة على الفرد وحررته
من مخاوفه.

وما يدل على أهمية هذه العلاقة والأبعاد الدلالية
المشبقة عنها، أنها ترد فى ذلك المقطع الذى يشكل نواة
وقلب المتن الروائى، ويسرد كجملته واحدة تمتد فى ثلاث
عشرة صفحة دونما نقاط توقف أو علامات فاصلة، ويتم
فيها اختزال وتكثيف الحكايات والأخبار والمشاهد والأحداث
فى النص كله. فهذا المقطع أو الجملة هو ذاته أقرب ما يكون
إلى «خطاب الجسد»، إذ يكون فى أقصى تجليات طاقته
التعبيرية متحرراً من كل الرقابات ومتحرراً على أعراف القول
والكتابة، فيحكى ويتذكر ويحاور ويحلم ويهذى بعذابه وفرجه
وحزنه وقلقه ووجعه ولذته.. إنه ذلك الجسد اليتيمى -
المتعبد بشكل مطلق - الذى هو وحده القادر على تأويل
وتمثيل جسد - نص العالم بما أنه إرادة وطلاقة حيوية -
غريزية متدفقة خلاقة هى ذاتها «العقل الكبير» الذى لا
يحمل الفكر والروح والضمير والوعى سوى قشرته الهشة أو
«عقله الصغير»^(٢٥). لنقرأ هذا المقطع القصير على أنه عينة
من ذلك المقطع ولكن أيضاً بوصفه عينة انتقال إلى الفقرة
الخاتمة من هذه المقاربة:

.. مصر الممتدة من أذناها إلى أقصاها مجموعة
من القرى المظلمة ترتعش فى جنباتها ذوابات
مصايح الزيت والمدن المشابهة بسجونها التى
تقع عليها أشعة الشمس فى نفس الاتجاه
وتتسلل إلى نازاتها فى نفس الموعد دون أن
تضلع فى تبديد البرد الجائل وعبقاً حاولت أن
أبثت الدفء إلى شفتيها وقالت إنها خائفة
فأطفأنا النور ووقفنا فى الظلام تنصت إلى
أصوات الشارع وميزت ضحكة ياكوفوف وقالت
إنه عائد ولاشك من اجتماع متأخر يبحث فيه
مشاكل الحقن فى التواة الذى كان من عشر
سنوات يعتبر أعجوبة تدلنى ذلك العمل من
أعمال الخلق الذى لايد فيه من الطعنة
الاختراق النبض المتوتر الحفر إلى أعلى نحو قمة

عن الطبيعة، وعن المجتمع وحتى عن الذات أو الشخص. إننا أمام علاقات قطعية بين ذلك الجسد الميتافيزيقي الغائب أو المغيّب في جسد الكون، وهذا «الجسد - الشيء» الذي لا يعادل وعي الفرد بحضوره وحقه في امتلاكه، وحرته في اختيار شجرة أنسابه بعيداً عن أية ذاكرة جماعية إلا إحساسه المفاجع يثمه وهشاشته؛ إذ يتحول إلى موضوع عنف السلطة وتقنيات سيطرتها على مجمل الفضاء الذي يتحرك فيه. نعم قد تكون الحداثة «قد» اختصرت قارة الجسد أو «دمرتها»، لكن المؤكد أنها حررت الجسد والذات الفردية من توهماتها، وهذا ما تبرزه الروايات، وإن بصيغ مختلفة ومن منظورين متقابلين^(٣٧).

أما في كتابة أحلام مستغانمي، فإن تمثيلات الجسد في مجملها تكشف أن عمليات الانفصال والتمايز لا تزال في تلك اللحظة الحرجة والمتوترة والعنيفة التي تشوه جسد الفرد، المذكر أو المؤنث، مثلما تشوه جسد المجتمع وجسد الثقافة، وكان حروب التمثيلات الخطائية، الأدبية وغيرها، هي الاستداد الحقيقي والمجازي لحروب الواقع التي تغذيها المصالح الراهنة وتبررها الذاكرة التاريخية القصيرة والطويلة. فالفضاء وسكانه مسكونون بأسماء وأرواح وحكايات الآباء والأسلاف من «سى الطاهر» إلى «طارق بن زياد»، ومن «ابن باديس» إلى «سيدى محمد الفراب»، وسلطانهم هي ما يؤسس للذاكرة الثقافية الجماعية التي تهيم على المصائر والعلاقات، خصوصاً في مثل هذه الموضعات المتأزمة بأكثر من معنى والمساوية في أكثر من مستوى، كما لاحظنا من قبل. ورغم أن هذه الذاكرة هي ذاكرة رجال في المقام الأول، وأن المرأة - جسداً وكيونة وهوية - هي الأكثر معاناة وغياباً، فإن هذه المعاناة مسكوت عنها أو مؤجلة مثلها مثل مشاريع ذلك «الحب القادم» الذي تتحدث عنه قصائد شاعر فلسطيني هو ذاته منشغل عن معاناته الفردية بمعاناة جماعية تهدد كل شيء. من هنا، لا غرابة أن تكون لعبة كتابتها هي ذاتها محاولة للنسيان والتذكر وبممارسة للقتل الرمزي لصورة وسلطة «الرجل»، سواء كان «الأب» أو «الحبيب»، وللاحتفال بهذه الصورة مجدداً وكان الذات الكتابة تكب من النقطة وفي اللحظة الحرجة التي تتلاقى وتتقاطع عندها

مختلفتان كلياً، بل متعارضتان تمام التعارض. فالطبيعة عند الكوني هي - كما رأينا - جزء من جسد كوني تغلفه القداسة من منظور تلك التصورات الأسطورية والممارسات الطقوسية التي تهيم على كل شيء في حياة إنسان قريب جداً من ذاكرته الأولى في الصحراء «وطن الرؤى السماوية» باعتياز^(٣٨).

أما عند صنع الله إبراهيم فالرؤية الواقعية تخل محل الأساطير، والتقنية العلمية، لا القوى الغيبية، هي ما يحكم ويوجه عمليات تحويل الطبيعة، وخطاب التمثيل لا يخفى سماته ووظائفه الاستعارية - الكتابية لأن اللغة الجمالية ذاتها قد «تعلمت» عنده كما عند مايكل أنجلو، كما يشير إليه رولان بارت في فقرة سابقة. وإذا كانت تمثيلات الكوني لهذا الجسد مترعة بمشاعر الحنين إلى هذا العالم الأصلي وهو على وشك الانقراض، نتيجة لانتمائه العميق إليه، فإن تمثيلات صنع الله إبراهيم لا تبصر عن أى حنين إلى هذا العالم التقليدي الذي اكتشفته الذات بالصدفة وتماثلت معه في سياق نفورها من العنف واندهاشها من فعالية التقنية التي تعيد تشكيله، وهذا مما يميز مظاهر الاختلاف بين الكتائين والكتابيين. إنها تمثيلات تتموضع في حاضر الحداثة وتعبيراتها «حديثة بشكل مطلق»، كما كان يشير به «أو بنر» به بولدر. وكل أشكال القلق والتصدع التي يعانها الإنسان والطبيعة لا تبرأ أو تولد أى حنين للماضي الذي يتحول - هنا - إلى موضوع للتعرف والتأمل والاستلهام فحسب. فمشروع السد العالي الراهن يذكر الراوي - الكاتب بمشاريع سابقة عظيمة وباهرة، شكلياً أو جمالياً، كالملابد والأهرامات، فهي دليل عظمة الإنسان وطاقاته الخلاقة أولاً وبعد كل شيء، ومن هنا قدرتها الفارقة على تجسيد آثار عنف السلطة وجبروتها، من جهة، وكشف وتعمية هذا العنف وإدانتها، من جهة أخرى.

وباختصار، يمكن القول إن متن - جسد الكتابة عند الكوني يبرر عن نهائيات الجسد الطبيعي - الكوني المقدس، فيما هو عند صنع الله إبراهيم التعبير والتجسيد الأمثل لتجليات «جسد الحداثة» الذي فصله وميزه الوعي العلمي

كل التورات المأساوية، ولا أسل في الخلاص إلا بالفن وفي مجال.

إننا لا نكاد نمثر في سياق الرواية العربية على تجربة في عمق وشمولية و«خصوصية» تجربة الكتابة عند الكوني؛ هذه التجربة التي تبدو من الفرية كأنها قادمة من فضاءات وزمنية - مكانية جديدة ومختلفة عن فضاءات الثقافة العربية، رغم أنها هي ذاتها ربما تذكرنا بأن ثقافتنا العربية «ثقافة صحراء» في جذورها، وبأن هذا الجسد الأسطوري الخرافي هو الجسد الأكثر انتشاراً في بعباننا الشعبية إلى الآن. ربما نجد في بعض كتابات يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وإميل حبيبي والطيب صالح حواراً خلافاً مع هذه البعبات تخليداً، لكن كتابة الكوني تظل متفردة بسعة الرؤية وشموليتها الإنسانية، كما أشرنا إليه من قبل (٢٨).

أما رواية أحلام مستغانمي فلاشك أنها لا أكثر من عينة، متميزة حقاً في المستوى الجمالي، لتلك الكتابات المنبشقة عن ذلك المغرب الممزق، أو ذلك المغرب المزودج - المتعدد كما يسميه الخطيب، الذي لا يزال يبر عن عذاباته وأحلامه بأكثر من لغة. ولعل إنكالة العام لا يمتثل في ازدواجية أو تعددية لغته وثقافته وتاريخه بقدر ما يمكن في عجز نخبه المتنفذة عن تحويل هذه المكونات إلى عناصر متصالحة متجاوزة مع ذاتها، وآخرها بعيداً عن سطوة الماضي القريب أو البعيد. إننا لا نجد في هذه الرواية إلحاحاً قوياً على الحضور الإيجابي للمرأة من حيث هي جسد وكيونة وهوية مختلفة، مثلما نجد في بعض الروايات التي كتبها «رجال» أمثال «رشيد بو جندرة» أو «الطاهر بن جلون» على سبيل المثال. لكن غيابها أو تغييبها من المشهد هو ذاته من أقوى الشواهد على خرابه وتشويهه كما تشهد به هذه الكتابة التي تسمى إلى تحويله إلى مشهد خراب جميل.. كان الكتابة، كأي ذات فردية خلقة، لا تحسن أفضل من الحلم وتشكيله لتتسامى على مشاهد الخراب والعنف العام وعلى معاناتها الخاص بوصفها امرأة في مثل هذا المشهد الخرب المربع.

كذلك رواية صنع الله إبراهيم ليست سوى عينة أخرى من الكتابة الروائية العربية التي تتمحور حول عنف

السلطة الذي اتخذ أشكالاً مرعبة حقاً، كسجل الأجساد وتذويها بالأحماض الحارقة وضربها حتى الموت. وغير ذلك مما تحكيه هذه الرواية وروايات أخرى لمبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وشريف حشافة ولكثيرين من الكتاب الموزعين بين المنافى أو بين فضاءات التوتر والعنف من «الحكيم إلى الخليج» ومن «المحيط إلى الجحيم»، كما تعبر عنه تلك الصيغة الشعرية الشهيرة لمحمود درويش (٢٩).

من هذا المنظور، نعتقد أن هذه الروايات في مجملها ليست سوى عينة من خطاب تلك النخب الواعية بذاتها وعالمها والساعية إلى ممارسة حق وحرية التصرف بطقاقتها ومعارها، نتيجة هذا الوعي الحديث، تخليداً، لكنها لا تزال أقلية محدودة الأثر والتأثير حتى في عصر ثورة الاتصالات وتفجر الصور والمعلومات أو عصر ثورة الجسد وحقوق الإنسان الفرد والمواطن. والأكثر مأسوية من هذه الوضعية «الأقلية» أن هذه النخبة محاصرة ومهددة في جسدنا ولبدانها ومعرفتها سواء من قبل الجسد الجماعي التقليدي القلق من حداثة لا يحرف منها إلا صورها، أو من قبل السلطات الرسمية التي تمارس القمع، الإخضاع، وفق آخر الثغنيات وأحدث الأساليب؛ ومن هنا تمرق وعيها وشقاقها.

(أ) خاصة وسأولات:

لاشك أن الناظم المشترك لكل هذه الكتابات وأجسادها يمتثل في هذا البعد الدلالي المأسوي الذي يتخذ في كل نموذج مظاهر خاصة خصوصية مبررات وأسبابه في الكتابة وفي الفضاء الذي تخيل إليه وتجاوزته وتحاول إعادة تشكيل صورته وعلامته من هذا المنظور التراجمي تخليداً. وإذا كنا لا نجد في أي من هذه النماذج خطابات أدبية - فلسفية معمقة عن الجسد الجميل والجسد السعيد والجسد المرح الساخر - كما في كتابات تورتييه وتوماس مان وكونديرا، على سبيل التمثيل لا الحصر - فما ذلك في اعتقادنا إلا لهجمة هذا البعد التراجمي على ثقافة كاملة للتصدعات والانكسارات النيفة وهي تتحول من تقليديتها إلى حداثة العصر الكوني الراهن. في مثل هذه الوضعية التاريخية - الحضارية لا بد أن يطل التصدع والانكسار كل

بالذات الكاتبة إلى تبرير المزيد من أشكال المعقوق والتمرد والتضحية، مثلما قد يدفع بها إلى تبرير المزيد من أشكال الهروب إلى الماضي والاحتفاء برموز الذاكرة الجماعية، خصوصاً في سياق مواجهة الآخر وحده.

لكن المؤكد أنها تتجاوز أى تبرير بما أنها إنجازات إبداعية خلقة ستبقى دالاً جمالياً يدل على وجهة - وجدوى - البحث عن خلاص ما. عن خلاص لا يسمي، مثله ذلك الحلم - الجسد الحيوي الذي يبرر الوجود ويحرر الطاقة ويغذي الإبداع لتستمر إرادة الحياة في الحياة ذاتها. فعلى الرغم من أن الذات الكاتبة تكتب عن مشاهد الخراب والعنف وهي تتوقع في أية لحظة أن تقع ضحية لبحثها وحلمها وكتابتها، فإنها تظل تتمسك بهذا الحلم/ الجسد وتفوتنا به وكأنه حلمنا - جسداً مشترك. نعم... من لا يقلق من أحلامه ومن كلامه ومن كتابته ومن جسده على جسده؟! لكن من يطبق حياة أو موتاً دون حكايات جميلة تحتفل بهذا الجسد الإنساني الواحد المتعدد المهرق، العاش والجسميل تحديقاً؟ ثم هل هناك أجمل من حكاية الذات الخاصة عن جسدها الخاص؟!

وقبل أن نقف في موقف التساؤل هذا. نؤكد - مجدداً - على أن هذا البحث النقدي يظل ناقصاً وأولياً بحكم محدودية المجال النصي، وبحكم الاتساع المفرط في ميدان بحث جليل معتم وإشكالي لا يزال ينتظر جهود و«تضحيات» الباحثين والباحثات، ومن مختلف التخصصات في العلوم الإنسانية، لتقصيه كما ينبغي.

ذات وكل جسد، بدءاً من ذلك الراعي البدوي المنزول في صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ، وانتهاء بذلك المثقف المناضل الذي يعاني شقاء العيش في المنفى محلولاً إقناذ ما تبقى له من طاقات الحياة وطاقات الإبداع.

فخطوط المحادثة لا تزداد على المجتمع حتى يتحول أغلب أفرادها إلى الماضي الذي يشكل الملجأ الأمثل من حداثة صادمة، وتزداد غربة وتوحشاً؛ إذ تتحول إلى أداة مراقبة وتمتع في يد السلطة بمختلف أشكالها وتسمياتها. أما تلك التصورات الشعرية - الميثولوجية التي تؤثت ذاكرة ثقافية كاملة، فقد تحقق بعض المراءى وبعض الراحة وبعض الخلاص، لكنها تظل دليل نكوص إلى تلك الوضعيات العتيقة التي يكون فيها للجسد الغائب والميت والمتخيل تلك الهيمنة على الجسد الحاضر والحي والمرئي - الواقعي. وتبلغ الدلالة المسأوية ذروتها حين يتعلق الأمر بجسد المرأة الذي تكشف تمثيلاته كيف يتحول جسد - بيت الكائن إلى فضاء مزين ومزخرف من الخارج لكنه يبقى من الداخل فضاءً غريباً مسكوناً بأرواح الأسلاف التي تختل ولا تبعد عنه إلا لتراقب ملابسه وطعامه وشرابه وكلماته وعلاقاته، مرة تلمسه بالنعيم المقيم لأنه استسلم وخضع وصرات تهدده بالمذابح العاجل والآجل لأنه عصي وتمرد ورفض وغامر باتجاه حريته!.

لقد لاحظنا أن هذه الكتابات تشير، مثل إنجازات إبداعية ومعرفية أخرى، إلى عنف التحولات وتشارك في تأويل انكساراتها من ذلك المنظور التراجمي الذي قد يدفع

هوامش وملاحظات:

(١) نزهة المحجر، دار التنوير، ط ٣، بيروت، ١٩٩٢.

- ذاكرة الجسد، ط ١، الأناب، بيروت ١٩٩٣.

- جملة أغصني، دار الثقافة الجديدة، ط ٢، القاهرة ١٩٧٦.

(٢) كثيرة جداً الكتابات في اللغة الأجنبية عن الجسد كما يمكن للعلوم الإنسانية أن تقاربه وتفهمه، ونكتفي - هنا - بالإشارة إلى كتاب: دافيد لوربون *الفرولوجيا الجسد والحالة*، ترجمة محمد صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣/١٤١٣. أما في اللغة العربية فهذا النمط من

الكتابات نادر لو غير موجود، وهذا دليل على أن وعينا بالجسد لا يزال في بدايته اللبسية.

(٣) يقول لوربون: «إن اكتشاف الجسد كمفهوم يتضمن تنقراً في وضع الإنسان» انظر *الفرولوجيا الجسد*، ص ٧٥.

(٤) لاحظ أن هذه للملاحظة تتسم مع ما ورد في الملاحظة الأولى لأن كل الكتابات عن هذا الجسد الأخرى ترد في سياق «حركة تحرر للذكاة أو «نقد النسوة» أو «نقد الإيديولوجيا الأبوية» في الثقافة العربية والثالي، فإنها ذات أهمية محدودة بالنسبة إلينا في

مخارية أعرض، فإن هذه الكتابة للذاكرة كثيراً ما تكشف عن الصورات المتناقضة المهمة في سطح النص ففسب، وأمل مفاعم والرواية السيرة أو «الرواية» هو الأكثر ملاءمة لهذه الكتابة.

(١٤) هناك إصاح واضح على عمق الجذر التراجمي في الحياة الإنسانية، وفي الترجمات الدينية كما في الترجمات الجغرافية السابقة عليها، لكن الكتاب يرى فيه جزءاً من شروط الوعي بالحياة، ولذا فهو ليس سلباً بالضرورة كما يكشفه هذا النص ذاته في نهايته.

(١٥) تمثل شخصية الأمريكي جون باركر المحملة التقنية لكن الكاتب يحرص على عدم احتزالها وتبسيطها، ولذا كشف عن تعلقها بالفلسفات الشرقية والقصص الإسلامي عميقاً.

(١٦) لعل روايات الكوني من أكثر روايات العربية تركيزاً على تلك الروايات الحورية «النافعة» أو «المتفرقة» أو «غير المختلطة» التي يرى باعني أن روايات دستوبسكي غير ما يمثلها. انظر: «هضبة مصطفى» ترجمة جميل نصيف الكندي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، (ص ٤٤) وما بعدها.

(١٧) مفهوم «الكتاب المتحول» هنا يخطف عن مفهوم «الزلف الضمني» لأنه مما يصرح به ضمن لبنة الكتابة، ولعله يستحق دراسة نظرية خاصة لأنه موجود في العديد من الروايات منذ دون كيشوته إلى فاكورة الجسد!

(١٨) هذا ما يدل عليه قول الطبيب لخالق «قد لا تحتاج بعد اليوم» (ص ٦١) لكن الكتابة تكشف أن جرح هذه الشخصية أعمق وأخطر مما يتكر فيه هذا الطبيب «الأجنبي»!

(١٩) يتكرر الإحاح على إعجاب الكتابة بشخصية زوي في كتابه كازانتزافي وفي الفيلم السينمائي الشهير، وفي المقطوعة الموسيقية عن هذه الشخصية التي تجمع بين الوعي بتراجمية العلم والإحساس بعيشة والقفرة على السخية منه. (انظر مثلاً ص ٣٩٣ من الرواية).

(٢٠) في المرأة واللفظ، مرجع سابق، لا يصرح الناقد بهذه الترجمة، إما لأنها أوضح من أن يصرح بها وإما لأنه لم يحب التصريح بها لأسباب لدلولة ورقاية كما أنها إليه في فريدة خاصة.

(٢١) أنفروبولوجيا الجسد... ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٢) أنفروبولوجيا الجسد... ص ٤٩.

(٢٣) R. Barthes, :Le Corps Encore, Critique, Paris: no, 423-- 424, 1982, p. 653

(٢٤) يتكرر مشهد «الصلمة» لاكتشاف الجسد الماري، صورة كان أو حقيقة، في الكثير من الروايات العربية التي تحكي قصة رحلة بالقرب كما حاولنا تحليله في أطروحتنا بعنوان: «صورة الغرب في الرواية العربية» بالفرنسية، غير مطبوعة، انظر خاصة ص ٣٤٣ وما بعدها (نشرت عام ١٩٨٩، بقسم الأدب العام والمقارن، السوربون الجديدة - باريس الثالثة).

لقراءة الرفعة. نظر على سبيل المثال لا الحصر، جورج طرابيشي، شرق وغرب وجولة وأتولة، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

عبد الله النعالي، المرأة واللفظ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٥.

مجموعة من الباحثين والباحثين، المجلس الأعلى، سلسلة «مقالات»، فلنك، الدار البيضاء، ١٩٩١.

(٥) لاشك أن مفن الملح متميزة في سياق تجربة عبد الرحمن منيف لكن أخها الكبرى تتمثل في نزعة الاعتزال والتبسيط أمام المساءة وتجارة تبعية الموقف الإيديولوجي لتسقي شخصاً للكتاب.

(٦) نهى الكتابة كتابتها أيضاً إلى روح أيتها الذي لم يحسن القراءة بالعربية أملاً في أن يجد «هناك» ما يقرأ له، خصوصاً وأنها روايته بمعنى ما كما تقول الكتابة في الإهداء (ص ٥)، وهذا الإهداء يكشف كم هي حاضرة إشكالية الأخر الفرنسي حتى بعد رحيله.

(٧) لعل للكتابة حبيب محفوظ تمثل ذروة هذه الرواية القاصرية، لكن كتابات يحيى حتى زوايان عبد القلوس وصنع الله إبراهيم وجمال الشبلي وغيرهم هي جزء من هذه الرواية العامة. فبحسب بعض التحولات في المستوى الفكري انظر: أبوت، حورفي، تاريخ الفكر العربي في عصر النهضة.

(٨) M. Tournier, Le Goutte d'or Gallimard, Paris, 1985

(٩) انظر النص للمناقش بمن الرواية أعلاه (ص ٢٦١)، حيث يصر الكاتب عن إعجابه الشديد بالصرار والشفقة الإسلامية والوسط العربي، أما ما كتبه جيل ديلوز عنه فهو ملحق برؤيته المرونة جمعة أو نخوم الخيط الهادي، وكلا الروايتين لم تترجما إلى العربية، فيما أعلم، رغم أهميتها القصوى من هذا المنظور.

(١٠) انظر مقالة إدوارد سعيد تأملات في اللغة، مجلة الكرمل، العدد ١٢، ١٩٨٣، ص ١٧، وهي من أحسن ما كتب عن أدب اللغة بشكل عام.

(١١) حينما تراجع مجموعته القصصية المخرج الأول إلى وطن الرواية السملوية ستلاحظ أن كل الروايات اللاحقة التي كتبها الكوني لا أكثر من تنميط للسمات والسمات ذاتها، ولعل هذا مصدر الإحساس بالتكرار، وربما بالتشبع الجمالي، بعد قراءة عدد من هذه الروايات، ورغم تميزها الشكلية وعمقها وشموليتها الدلالية للندفة والإعجاب حقاً.

(١٢) هذه القصص مأخوذة من الكتب المقتبسة وكتابات النضري وهورودت وسرفوكليس وأندريس وهنري لوت، وفي لائن إشارات صريحة إلى «الزفة» وغيرها من الفلسفات الشرق - آسيوية ما يدل على سعة رؤية الكاتب وعمقها.

(١٣) رغم أهمية البعد الصوفي في كل كتابات الكوني، كما تلح عليه فريال جيبوري غزول في إحدى دراساتها عن هذه الرواية وروايات

- (٢٥) نجمة الرازي، الجسد الأنثوي المرأة المعلقة بالجسد، ص ٣٣ وما بعدها، حيث تصف الباحثة عملية «التقييد» هذه بأنه «شكل من أشكال القمع النفسي الذي يوجه المرأة لاحقاً بأنه «لاحق لها في الجسد» أصلاً».
- (٢٦) نعتقد أن الكتب المتوفرة لجسد المرأة هو من بين أسباب التخلل في العديد من البعثات للجنسية الحديثة، وكأنه شكل من أشكال الانتقام بالجسد الخاص من «الجسد العام» رغم أنه يمثل انحلالاً وليس «حرية» بالمعنى الإيجابي المفهوم المعرف.
- (٢٧) المرأة والمعلقة بالجسد، حيث تقول إحدى الفتيات: «للمجد لله أن العلم أتنا بالحل فالمحذرة الاصطناعية أصبحت في متناول كل الفتيات (ص ٤٤).
- (٢٨) نعتقد أن التركيز على الجسد المزدوج لهذا الاعتزال السلبي ما يخفف من رد الفعل «الذكوري» فضلاً عن كونه الأقرب إلى الطرح العلمي الأعمق والأكثر إقناعاً من الطرح الإيديولوجي - النسوي حصراً.
- (٢٩) لعل قصص يوسف إدريس من أقوى ما يصر من هذه التزعة إلى تحرر الجسد الفردي وقصص إحسان عبد القدوس من أكثر شغافته، أما «الفرص الشرقي» فهو الأكثر «مباشرة» في التعبير عن هذه سواه ثم في الظاهر والمعلن، أو في سرية ضمايم الحياة الخاصة.
- (٣٠) في هذه الرواية كسما في روايته يصرخ بصوت الله إبراهيم على التزيين، كأن الكتابة الروائية كتابة سرية في جزء منها.
- (٣١) هذه الجماعة السياسية تنسب إلى الحرب الشيوعي، لكن الكتابة عن معاناة السجون من كل الفئات والأعمار (انظر مثلاً ص ٥٤).
- (٣٢) الرواية، ص ٢٨٦ - ٢٨٧.
- (٣٣) إننا هنا أمام تلك الرواية الجمالية الغريبة أو الواقعية التي بدأت تهيم على الفنون والثقافة في أوروبا منذ بدايات عصر النهضة ما يشير إليه لوبرتون ورولان بارت وغيرهما.
- (٣٤) Critique, p 654.
- (٣٥) تزيين صلبس، الوعي الجسدي لدى نيتشه، الحياة الثقافية، السنة ٢٢، المجلد ٨٦، يونيو ١٩٩٧، ص ٣٥.
- (٣٦) العبارة بين الأقواس من عنوان مجموعة قصص قصيرة للكروني، وهو قد اقتبسها من رواية روبرت موزيل الشهيرة: الإنسان بدون خصال، المجموعة صادرة عن دار النشر بيروت ١٩٩٢.
- (٣٧) نعتقد أن رأي لوبرتون هذا لا ينطوي على حكم قيمي مطلق على جسد الحديثة وإن تضمن نقداً مشروحاً لمظاهر استلابه وتشويه في السياق الثقافي «الرئاسي» - الاستهلاكي «تخفيفاً».
- (٣٨) لاشك أن كتابات هؤلاء الكتاب من أجل النصوص السردية المعربة الحديثة، وبالتالي فإن هذا يظل رأيًا خاصاً بمرء هذه فقرائه فحسب.
- (٣٩) هذا النمط من الروايات أصبح بشكل تبارك مهجاً في الرواية المعربة وسميه البعض «رواية السجن السياسي»، وقد عرضت له الكثير من الكتابات النقدية التي يضيق المجال عن ذكرها. انظر عن مجمة أغسطس جندباد، محمود أمين العالم، ثلاثية الرغص والهزيمة، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٥م.



الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان*

وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على الورق في لعبة الكتابة؟

وإذا ما افترضنا في الأساس أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهي فرضية صحيحة: فإن الروائي العراقي، في سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذي نراه. وفي هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة كثيرة جداً تحاصره وترهقه وهو يتحرك يتحرك هذا الواقع المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعي والشعور العالي بالمسؤولية الجماعية قبل المسؤولية الفردية.

وإذا كان الفنان والرواية الشعبي القديم استطاع أن يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطنم إليها وإلى الإجابات التي قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية وسعد تلك الإجابات التي قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوجيا القديمة؛ فهل يقتنع الفنان العراقي، في هذه المرحلة، بهذه الساذجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

- ١ -

يتساءل المثقف العربي عن هذا الذي يحدث للإنسان العراقي وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التي يعيشها هذا الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن؛ محاصر من كل الجهات، يتأكله الجوع والرعب والموت وسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمره العذاب اليومي الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة في حياته. وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف البعيد عن التراخيديا العراقية:

كيف استطاع الروائي العراقي، وهو يعيش مأساته، أن يقدم تناجحه الفني؟ وما الرؤية التي يتطلع منها لمعالجة هذا العالم والنظر إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟

* جامعة بغداد، العراق.

وإذا بهتم النقد الأدبي بالشخصية في الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كاسنة في دواخل الروائي الفنان ذاته، أي بما هي محاولة في معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائي هو الأقدر على هتك الحجب في شخصياته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرضه بحقيقة أنفسه وحقيقة من نمائش وماذا نمائش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التي يصادفها الروائي في الحياة، ولذلك فهي جزء من الروائي نفسه^(٤).

ولسنا في معرض الحديث عن أهمية الشخصية في البناء الروائي من حيث تلاحمها العضوي بسائر عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وطرق سرد مختلفة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما بهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونه الأداة الفاعلة لرؤية العالم بوصفها نموذجاً فنياً مثلاً للعقل الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم، وهذا الفنان هو أيضاً نموذج متقدم جداً لإدراك الكون والوجود.

وتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية في البناء الروائي وتضعها في مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل ما يسمى برواية الشخصية^(٥). وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية تساوي صفرًا أو هي في عصر التكنولوجيا مجرد رقم لإزاء الآلة الحتمية التي استعبدت الإنسان وحوّلته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودورها عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دوافعهم التي تقر أهميتها في الرواية، فهم يعترفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجعلونها أداة لكشف قيم العصر الذي أصبح فيه الإنسان مجرد رقم في خضم الحياة^(٦).

وإذا كان د. هـ. لورنس هو الذي قال قديماً «... وأنت لا تستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية»^(٧)، فإن لوسيان جوللمان قد أكد من جديد «بأن اختفاء الشخصية في الرواية يشكل على هذا النحو «ظاهرة صارماً» لاختفاء دور الفرد في وظائف المجتمع الرأسمالي القائم على

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الروائية التي تمتلك هي الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح «الشخصية» يختلف اختلافاً كبيراً في مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هي ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعني «القناع» الذي يرتديه الممثلون اليونان في احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية^(٨)، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزي Personality دالاً على الشخصية. لكن مصطلح Persona صار يعني مصطلحاً أدبياً بمعنى «القناع الأدبي»؛ أي صار في النقد الروائي يدل على الذات الفاعلة داخل الممثل الأدبي، فتتخذ هذه «الذات» أوجهها متعددة ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه^(٩).

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها الفردية والجماعية وقسماتها الجسدية والنفسية وعقدها وطرق تفكيرها واستجاباتها للذوائف والفرائز وردود أفعالها تجاه الأحداث والمحفزات والأخطار^(١٠)، لكن المهم في الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى - الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوجي متضمناً الكيان المادى وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئي.

الثانية - الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الجانب النفسي وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تفكير يقودها إلى السلوك الخارجى.

الثالثة - الشخصية في وسطها الاجتماعى وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة. وباختصار شديد، قد اهتم النقد الأدبي بعالمها الخارجى وعالمها الداخلى وحركتها السلوكية في الحياة.

وعمقها وبريرتها. ولذلك، عمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائي مستمر يدور حول الموضوعة المتحددة الرجوه كالذي فعله عبد الخالق الركابي في ثلاثيته (الراوق) و(أحين يخلق الباشق) و (سابع أيام الخلق)، وكذلك يطرحه طه حاتم الشيب في رباعته (إنه الجراد) و (الأبجدية الأولى) و (مأثم الوعي) و (السماء فوقها الأرض) (١٣).

وحيث يجد الروائي نفسه محاصراً بحجم المسألة وديمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب إلى الماضي البعيد عن الواقع الحالي، كالذي فعله محمد شاكرا السبع في روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقي فنياً في حركة السنوات التي مهدت وسبقت وعاشت لورة العراق في تموز ١٩٥٨. ولذلك، فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوي الحاضر إلا من خلال إدائته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التي صنعت هذا الواقع المعيش الآن. وكان الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً «نوقوا ما صنعت أيدكم في الماضي»، لذا فهو يختتم روايته بنوع من التوبة الممهدة للواقع الآن. فهو يقول على لسان «نسيم» بطلها المركزي جملة: «خطورة وأساسية يختتم بها رواية المقطورة كلها»:

رفع نظره إلى السماء. كانت غيوم بيضاء بحافات داكنة قد اشتعلت بضوء أحمر متوهج كالدم. كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع في الضوء النامي للغيوم: كم من الزمن العصيب سيمر بنا (١٤).

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذي جاءت عليه رواية مهدي عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التي كانت بمثابة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية للمأساة الشاعر العراقي الكبير بدر شاكرا السياب ومحتنه في هروبه وجوعه ومرضه. والسياب والروائي مهدي عيسى الصقر صديقان يتحمان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والمذهب الإيديولوجي الواحد وما يمثلانه من ثقافة وفكر واتسماء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

المنظومة (٨)، لكن المهم في ذلك ما يحاوله الروائي نفسه حين يؤكد الشخصية أو يحووها، أن لا يبدو فردياً ذاتياً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

الروائي في القرن العشرين أناني جداً، مأخوذ بكبرياء زائفة، وإن على الروائي أن يجد طريقاً للتخلص من (الذاتية)... وأن يتعلم كيف يحول رؤاه الشخصية إلى ما هو عام (٩).

ومن المؤكد أن الشخصية في الرواية «لتنمو إلا من وحدت المعنى، إنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو التي ينطقها الآخرون عنها» (١٠).

وبمعنى من المعاني، فإن العمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولا هو بلاغات دينية أو أوامر إرشادية وعظيمة أو تفكير ذهني فلسفي صرف، إنما العمل الفني هو نوع من «الوهم» و«العبث» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يتغير فيه العالم من خلال اللغة واللون والصوت (١١). ويختلف دور الشخصية في العمل الروائي بحسب رؤية كل مبدع للعالم والوجود وانطلاقاً من إيديولوجية يعتقدها ويعلمش إليها، وبالتالي فهي تنعكس بشكل من الأشكال في صورة هذا الإنسان الذي يتحدث عنه ويحركها ويخلقها في الشخصية التي يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التي تمثل «الرؤية» ليست لإجزاء من أجزاء البناء الروائي كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التي تكون علاقاتها بها علاقات عضوية وليست علاقات ميكانيكية.

- ٢ -

خلال السنوات السبع للماضية ١٩٩٠ - ١٩٩٧ صدرت في العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الثلاثين (١٢)، وقد يبدو هذا الكم - غير الهين - من الروايات مثيراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهي تحاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم، أقول «شيئاً» لأن «المأساة» في حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفي عمل فني واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها

الصقر كان يريد أن يثير موضوعه «المثقف الهارب من الوطن» وهو مكره وقد هاجمته الكوارث والهن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

.. لماذا تركت وطنك؟

سأته وهي تجلس بجوار سريره.

.. قلت شعراً لم يحبب رجال الملك قطاردوني.

.. ماذا قلت؟

.. الكلمات وحدها لم تكن تمنى الكثير، إنما الجوع العام، حشود من الناس يميرون عن غضبهم في شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسب السخط في ذرات الخبار المتطايرة من تحت الأرجل!

رأت عينيه تومضان وهو يتذكر:

.. كانت أياماً مليعة بالغضب والأحلام الكبيرة^(١٥).

هذه هي الرؤية التي نفذ من خلالها الروائي ليصور حركة الماضي حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً وبطولياً أيضاً لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام.

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية للمأساوية الكاملة» بوصولها إلى الموت وهو في أعلى درجات الوعي، وبذلك فقد انحل إشكال الغربة وكل مشاعر الألم والحزن والمرض:

وقفت تتأمل وجهه ذاهلة. لحظة طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أي تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه يتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح - أخيراً - محصناً ضد الأذى. لن يلمذه صمود امرأة بعد الآن وبوسمه أيضاً أن يصدو إلى وطنه دون خوف^(١٦).

بهذه الجملة يختتم الصقر رؤيته، فليس للمثقف إلا «النهاية المأساوية «الموت» ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متخلصاً

من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته. ولكن إما أن يحقق كامل فريته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليموت (إما الشيء كله أو لاشئ) كما يقرر جولدمان^(١٧). وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جيله كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يعلم بنضال القديم، ولا يستطيع بنزوة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه ويندبه، وبذلك فإن جيل مهدي عيسى الصقر وبدر شاكر السياب هو جيل البياتي وبلند الحيدري وغائب طلمعة فرمان وفؤاد التكرلي، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعي لهذا الجيل ولا يكشف عن وعي فردى للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدي عيسى الصقر تجربة الماضي على الحاضر في محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقي المتغرب أو المحاصر.

أما ميلتون هادي في روايتها القصيرة جداً (العالم ناقصاً واحد)، فقد تمتدحت سحب الماضي ودمجه في الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالمعائلة المكونة من الأب والأم تفقد ابنها الطيار في الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تحوم حول تحقق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التي عثر عليها الأب فوق القبر تؤكد اسم الطيار الابن، لكن الملابس المسكوبة الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملاهه التي اعتادها، كما أن تشابهها مع طيار آخر «يقال إنه في الأسر» في الملاصق والشكل والترتيب كانت كلها محفزات لبقاء (الأمل) في أن يكون الأمير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الآخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهامى الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبغداد، كما كان في تلك الحرب المأساوية حرب الخليج الأولى، تعود في قصف حرب الخليج الثانية. وهامى المأساة تتجدد في عيون الأم والأب:

الربة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضاً؟! ثم قال لها بصوت عال وهو يصيد الصورة:

.. يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم غادر الغرفة الباردة جداً على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساساً غريباً وجارفاً بأن

.. إذن، إذن لماذا افترض الرجل الذي سلم له شجرة ابنه وبداخلها هوته وقرآته وأوراقه بأنها تعود إلى الطيار الذي دفن وليس للطيار الآخر الذي أسره؟ وهكذا انتبش الخاطر في رأس الأب من جديد.. وهكذا زلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخرى لتطبع لها موطئ قدم للأمل الحي الممكن.. هكذا انفتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغرا قمه في رأس الأب إلى الأبد^(٢٠).

بهذه الكلمات ينتهي النص، وبهذه الوسيلة يسقط الروائي المراقبي أحداث الماضي برويته المأساوية على الحاضر فتتطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أو إلهام.

- ٣ -

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية في هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسمات أكثر فنية وأبرع في المعمار واللغة والبناء الروائي، وأشمل في التنازل للواقع العراقي المتحرك وسط فوضى الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابي في روايته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصاً ذكياً وحاذقاً حين أقام مجموعة من التوازيات بين «الماضي والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاضرة» وبين «عالم الباطن وعالم الظاهر» وبين «العلم الصلد والباطن الصوفي الحدسي» وبين «المؤرخ والروائي».

وكلها تشكل قضية السيد نور الذي اختفى بطريقة غريبة حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومع النص الأصلي (للسيرة المطلقة) التي هي الأساس الذي تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التي وجدت مسجلة في مخطوطات مبشرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرقة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقة كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أعفها التاريخ الرسمي المعروف لمبشرة البواشق عن عامة الناس في مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم «عبد الله البصير» و«مدلول القيم» و«عذيب العاشق» و«السيد نور» و«ذاكر القيم»

نمو الأحياء أخذ يتسارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعاً أمواتاً في حينه.. ثم تسارع أكثر حتى تساوى الجميع في الموت ثم أكثر فأكثر حتى أردى بكل شيء إلى الفناء... وعندئذ أحس بأن انتزاع مرقعة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئاً بذي بال وأن تبادل المصائر لم يعد شيئاً ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذي قيل إنه في الأسر) وأن عليه أن لا يمسود إلى هذا البيت مرة أخرى وعطوى الموضوع بأكماله مرة أخيرة وإلى الأبد^(١٨).

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش في حاضره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد وانطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد في حرب جديدة وقصف جديد وخراب جديد:

ثلاثة وأربعون يوماً من الغارات المتواصلة يبدو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت ونسيها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالي، ومع ذلك فتعنتما رفع زجاج النافذة بسبب الغبار ووقمت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التي نهضت من الخراب اختنق بذات القصة التي خفقت صباح اليوم الأول من أيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن في المرة الأولى... ومن الحزن في هذه المرة.. ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى^(١٩).

وقد يبدو المقطع الأخير في الرواية باعثاً على «الأمل» في أن تتكشف حقيقة الموقف، وأن يعود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ في الأدلة أو في الظروف، لكن ميسلون هادى انتهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذي ينتظر الجميع والقبر الذي فتح قمه فاغرا في داخل الأب وفي أعماقه:

وأخيراً «شبيب طاهر الغيات» الذي تبدأ به الرؤية وبحركته الدلالية للحصول على النص الأصلي للسيرة المطلقة، والذي يتحد صوته في أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحياناً والروائي أحياناً أخرى.

ومن الواضح تماماً أن «الرؤية الصوفية» هي التي سيطرت على عالم النص شكلاً ومضموناً. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمي كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هي كلمة «الرحمن»، وهي طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها ورموزها عند المتصوفة، ثم سمي كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه «كتاب الكتب حرف الألف» - إشراف الأسماء، وجاء القسم الثاني «كتاب الكتب - سفر اللام» - كتاب الآنية، والثالث «سفر الراء» - إشراف الصفات، ثم «سفر الحاء» - كتاب الهوية، ثم «إشراف الذات» ثم «كتاب الأودية»، وأخيراً القسم السابع سماه «كتاب الكتب» - سفر النون، ولم يعطه اسماً محدداً وتركه ورقة بيضاء لا كتابة فيها، وهو آخر صفحة في الرؤية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحاً لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقة من جديد، تلك السيرة التي انتهت بالطل التاريخي «مطلق» الغائب - الحاضر دائماً على ألسنة الرواة مع أنغام الربابة في المجالس والمقاهي والتجمعات، حيث اختفى بشكل غريب، مع ما حدث في «درة الهشيمة» من مذهبة رهيبة حين دكت القرية وبنت مطلق بالمذقة التي أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صموداً بطولياً خارقاً، دون أن يستسلموا لإرادة الغزاة الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدواتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البواشق» رمزاً للتحدى في وجه الغزاة الأجانب، وكان مطلق رمزاً للتأخر، وما حدث في «دكة المدقع» هو السر في تناول الناس للسيرة المطلقة وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخل صوت الراوي العليم مباشرة في آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماؤه وروحاً في اللحظات الأخيرة:

«يامطلق»: وهكذا بقيت بتدقيقك وحدها تواصل الرمي في اتجاه الغرب، مستوفية ثمن الدم الغالي قطرة... قطرة، حتى إذا ما أحوالت القذائف القلعة كلها إلى ركام سال دمك بدوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة «الخضيرة» لكان من المحال على النابشين بغزوسهم في مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار المقتول الذي شيدته يوماً أملاً في أن تحمي به نفسك وفريقك مما غبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيهات... هيهات... فيها هو أتراك وقد رجع إلى أولك ليكون كما كان قبل أن يكون، وبذلك آن لي أن أطوي آخر صفحة على اسمك، تاركا لمن سيأتي بعد أجيال وأجيال مهمة تأويل ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولنا في السطور وآخرنا في الظهور» (٢١).

وهكذا أقفل عبدالخالق الركابي الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطولياً مشرفاً، فإن نبض الحكمة الصوفية يأخذ مداه في الخروج من «مرقعة الصوفي» إلى «زناد البندقية». ذلك هو التاريخ السري الحقيقي للسيرة المطلقة التي ظلت مختفية في المكتبات القديمة والمخطوطات المشهورة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابي قد أفاد من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائي كـ «ألف ليلة وليلة» ومن كتاب «الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل» لعبد الكريم الجيلي المتصوف المعروف، ومن كتاب «فصوص الحكيم لابن عربي»، وقدم في صفحة الرواية الأولى أحد مفاتيحها قولاً لابن عربي «العالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائماً أبداً لا تنتهي» (٢٢)، إذا كان ذلك قد قصد إليه المؤلف لينطلي نصه الروائي المثير برداء الصوفية وأحوالها الحسنية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل في المقولة المحددة باستمرار (إما كل شيء أو لا شيء) النهاية للمساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعه، وترك العقل الجمعي - لا التاريخ الرسمي - يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائماً ومادام الإنسان مقاوماً.

- ٤ -

وتستمر المطاردة المرحبة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها في الكلية وفي السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة «إلى هناء عبد الحميد مع التحيات. التوقيع صورة لجمجمة» (٢٨).

وتدخل هناء في كابوس طويل يحمص فيه الروائي إلى أساليب الفرائي والحرى واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريفة المدمرة التي تطاردها وتحطم صفو حياتها وحية الآخرين، حتى استحال الحياة كلها إلى «كوميديا سرده» أو «ميلودراما» كما تصفها هناء في رسالتها إلى أختها صادق الذي يدرس الهندسة في لندن:

تسألني إن كنا سعداء، ترى أية جملة مفيدة تترجم عذابي. كن مكاني وقل الجواب. تسألني عن صفو عيشتنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكناً أن يرغبك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبداً من هذه النقطة، هل تريدني أن أقص عليك خبر المجنون الذي أراد قتلي، وخبر الصيد الذي جعلني طريدته، وخبر الرصاص التي زعقت في الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألكم أقل لك من أين أبداً (٢٩).

وهكذا أبداً الواقع المأساوي وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المربعة وراحت في صحوها ونومها تبحث عن صديقها وزميلتها في الجامعة «ساهرة» تلك الصديقة الضاحكة:

ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نغيم الريح يضرب طبله الأذن وكان الشارع المريض على مرضى يدي يكتظ بدخان وغبار وخشب محترق، وعربات إسفاف، وحبال، وخطباء أنصاف عراء، وسياقين، وصيارفة، وأجنحة لطبور ملقى بها لصق أكياس القمامة، وتواقيت، وعناقيد عنب مهشمة على الأرض. وطبالين، وسرعة بلقي طويلة، يطلقون الأفاعي، وأطفال أنصاعوا أباهم. ومهرجين يمتنون قرده،

في هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائي العراقي ثمة اتجاهات متعددة في تحديد زاوية «رؤية العالم» من وجهة نظر الروائي نفسه. فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج - إن صح التصنيف - في سرد الأحداث ومصائر الشخص، فإن اتجاهاً آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل. وليس المقصود من داخل الشخص ولكن من داخل رؤية الفنان، بحيث يبدو هذا الداخل متمثلاً في أعماق الشخص أولاً وفي القوى الشريرة التي تجابه هؤلاء الشخص وتحدد حركاتهم ووجداتهم وعلاقاتهم بالآخرين ثانياً، وبالتالي تحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالروائي الراحل موسى كبرى في رؤيته (نهائيات صيف) لا يقدم قوى الشر إلا من داخل الواقع العراقي متمثلاً في شخصية «نايف كتمان» التاجر والمربي ورجل الأعمال الخفية الذي يريد أن يسلب «هناء» دارها، بل يستولي على «هناء» ذاتها وهي ابنة زوجه المطلقة السيرة «وسيلة». وحين تقاومه وترفض مساوماته، فإن صديقته الجامعية «ساهرة» تختفي من الوجود تماماً وبشكل غامض، وتضيق كل محاولات هناء في العثور عليها، فقد أنهى هذا الوحش حياتها. نايف كتمان هذا «مزور كبير» (٢٣) ذو ماض أسود لا يعترف به، و«غده غامض والمستقبل - في رأيه - غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من المذات لا يقطع سوى الموت، واستلاء الروح بالماضي شيء سخيف (٢٤)، وهو «داية» وماكره بل هو ماهر «في صيد البشر» (٢٥)، والثاني يخافونه ويخافون أرواحه وجواسيسه الذين يتمتعون هناء في مطاردة خفية تحيط كل حياتها في الكلية والبيت والشارع والسوق وفي كل مكان.

«نايف كتمان» يقتل الناس الذين يخفون ضده وضد رغباته كما قتل «أسين» حين صدمه بالسيارة (٢٦). إنه مريض وحقد ومتكبر، يزرع الخوف في نفوس الناس ويحيل حياتهم إلى كوابيس مستمرة ومظلمة، شهرته ذنوبى مربع، إنه باعتصار شديد لا يموت لأنه «إليس» - وهل يموت إليس (٢٧)؟

الترىاق، تلك شاعلت الثالثة، وقيل إنه يعانى تعباً
فى القلب فحات بعد ليلة صاخبة وذلك أمر
محتمل، أما من سبذكر الصحيح فذلك أمر
متروك للزمان (٣٣).

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله
بعد أن شكلت رؤية العالم لشخص موسى كرىدى فى
(نهايات صيف).



وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الروايات
المراقى وتحدد قسماً بنائه الروايات؟

لعل الروايات المرموق طه حامد الشبيب فى روايته الثانية
(الأبجدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقديم
الزمن. لكن إجابته فى نصه الروايات تطفح بالألم ولا مفعوليته
بوصفه معطى واقعيًا، وهو فى الوقت الذى يكتب نوعاً من
«سيرة» الألم الإنسانى فإنه يحاول أن يلغيه بشكل قاطع. لقد
استطاع الشبيب أن يبنى عالماً آخر خرافياً بعيداً عن هذا
الواقع المراقى، وهو فى الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس
لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فى ماهر.

هذا العالم الذى رآه، هو عالم من الميثولوجيا والخرافة
والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا:
«الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشرى» عبر آلام طويلة
لأبطال الرواية الخرافيين - الواقعيين معاً، إنها نوع من
الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هى رؤية
الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل - فى عنوانها - تلخيصاً مكثفاً
للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورتها ضد الشر
والظلمة والعبودية. الذكاء فى هذه الرواية أنها مبنية على
شكل دائرى؛ فبدلتها، وفى فقرتها الأولى، هى نهايتها
الحقيقية جاءت بإيقاع بالترامى واسع:

على إحدى طبقات الأرض .. وقيل أن نزل
الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراس
وكأنها ظلام أبدي تكس كالفرد، كان (سنار)
يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

وبالغى أغنان مجلوبة، ولم أرَ فتيات يلبس العمل
أو فتيات يلبس السهرة. واستغرقت أن أحدا لم
يسألنى عما أبحث؟ أو ما الذى أنتظرون؟ وساهرة
التي كنت طوقتها قبل لحظات وقبيلتها فى
عينها نغلت منى وتمضى على عجل. كنت
دالعة تماماً، أصبح دون تجديد فى طوفان من
الجلالين المصمغ فيصعد إلى قمى وأذننى ملح
غرين وطعم صابون (٣٥).

وستمر الكابوس، وفى مقاطع أخرى يختلط الواقع
بالحلم فتسرى أباه الذى مات منذ سنوات، يتسم لها
ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى
لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام فى (قصر
العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجدام. وأنه حضر
محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يكس.
وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والثلاثين
للعمل) (٣٦).

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم أيضاً وقد اختلطت
كل الرموز، وتلك هى رؤيته المأساوية. إنه «نايف كتمان»
الذى يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاجبة وشقاء
سرمدى، إنه كما وصفته أم هناء «إرهابى وقاتل ودموى لا
يضبطه وزع من ضمير» (٣٧).

وفى (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشباب «ربيع»
المهندس قد وصلت إلى مرحلة التضج وقد سمحت لأن تبدو
الحياة - من خلال علاقة الحب الدافى - أكبر من رقعة
الآلام والكوابيس والمذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد
اختفاء «نايف كتمان» من الحياة بشكل غامض آثار مجموعة
من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات،
أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهوياً،
مقبلاً على الحياة حد الكفر بنعيمها كما أنه
بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحاراً، وقيل إنه
قتل خنقاً بعد شجار مع أحد أولاده أو تابعيه.
تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من دس له

فإذا بالكاهن الأعظم يبرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفضت الرضوخ؛ وهنا تجيء المقولة المركزية في الرواية على لسان أحد الثائرين «ييعباره الذى يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقى وراء تلك المأساة: «يا إخوتى.. الظالمون صنائنا، فلنقطع أيدينا قبل أن تجرؤ على صنعم.. إن العبد صانع سيده». وتلك الرسالة الأساس في رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن في «صناع» الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعي العالي وينزونه يؤكد الكاتب تلك الحكمة في مجموعة من القصص والحكايات وسط عالم أسطوري، وهو يروى قصة أول شعب في التاريخ وقصة كل شعب ثار ضد جلاذيه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تطابق مع رؤية شخصوه، فإذا كانت النهاية هي البداية وقضية الثورة ضد الظلم وطفاني الشر في الحكام الجلاذيين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هي أن الخطأ يقع في وعي الإنسان قبل فعله، وبالوعي الخاطيء القاصر تحدث الجريمة، وبالوعي الساذج تتمثل الفاجعة وتوسع، وبالوعي المختل يتحكم الطغاة ويحكمون.

إن رواية (الأبجدية الأولى) تذكرنا بشكل ما بالملحمة لا بأسلوبها الملحمي من طول أحداث كبرى، ولا في الآلهة الأبطال وتدخلاتهم في مصائر البشر، ولا في السحري والغرائبي والخيالي، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قضية مهمة في تعريفها بين «الفن» و«التاريخ»؛ وعندما كان أرسطو قد فرق بين «الملحمة» و«التاريخ» مفضلا الملحمة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال:

المستحيل الممكن خير وأفضل من الممكن المستحيل^(٣٦).

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنساني في تفسير رؤية العالم المساوية - بموضوعة التمرد والثورة - إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز فترات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات التدوب والتشوهات. ولعل ذلك ما يبرر الربط المحكم ما بين «الجمالي» و«الاجتماعي» في الفن والأدب.

يسجلون، تكيل معاصمهم سلسلة واحدة. كان يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشري فزكمت أنوف الطير.. كانوا كل ما تبقى مما كان يتنفس.. حين تبرأت الشمس مما كان يحدث فظلمت في الأفق ولم تشرق ثانية^(٣٧).

هذا هو مفتاح الرواية، وتلك هي نهاية القرية التي تمردت على الطفانيان والجيروت مثلا بالإله «جرن» الشخصية المركزية الذي استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية «الون» الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم «جرن» الذي تلفع بشباب الدين الخرافى دخل المسجد للمرة الأولى، حين كان فتى ينوء بمعض سىء أسود وذكرته مرة عن صباه المليء بالخزي والهوان والشتان، هذا الماضي الذى أورته الحقد الأسود حتى استحال رغبة مجنونة للقتل والانتقام والموت. وبالمال وخديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والفساد والظلم سيطر على مجموعة أحالهم إلى جلاذيين يذيقون الناس أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال. لقد أراد الروائي طه الشبيب أن يقول إن النهاية هي البداية وهي دائما متجددة؛ وبذلك يجدد «أمل» القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يشهد بصوت الرواية العليم في كل القصص الصغيرة والحكايات المتعددة التي كانت تشكل نسيج النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كمين الكاميرا السريعة الانزياح والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفي ذلك الوصف البلزاكي في رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا بانيورامية الحدث وفجائية مما، وباستخدام أسلوب «الفلاش باك» ورسوم ملامح وقسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذى شكل بناء الرواية الكلى.

هذا الفتى المطعون في ماضية صار الكاهن الأعظم «جرن» وصار كل همه أن يحطم أى رأس شامخة تذكره بماضيه الأسود الذى حرص على إخفائه وتثوير قرية «الون» ضده، فعن أولاً عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه،

مواضيع البحث ومصادر:

- ١- محمد عزيز الحبابي، من الكائن إلى الشخص، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٥.
- ٢- برنارد دي فور، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى عطارة، القاهرة - نيويورك ١٩٦٩، ص ٤٠.
- ٣- ينظر في هذا الشأن: فرنك ت. سيغرين، علم النفس الإنساني، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٣٥. وينظر: محمد خليفة بركات، الاعتبارات والمقاييس العقلية، دار مصر للطباعة ط ٧، ١٩٥٤، ص ١٥٨. وينظر: أحمد محمد عبدالحق، الأبعاد الأساسية للشخصية، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٩. وراجعها.
- ٤- عالم القصة، مصدر سابق، ص ٤٠.
- ٥- ينظر بدوي عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، مصر ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٧.
- ٦- ينظر الرؤية الجديدة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ١٩٩٠، العدد (١) ص ٦. ينظر: الرؤية الفرنسية المعاصرة، سامية أحمد أحمد، عالم الفكر، أكتوبر ١٩٧٤، ص ١٤٦.
- ٧- أشكال الرواية الحديثة، غنيم واعتبار ولهم فان أكونزور، ترجمة نجيب للنع، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠، ص ٩٦.
- ٨- لوسيان جولدمان، وآخرون، البنية الشكلية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٢٥.
- ٩- انظر: Edgars - Dryden, Melville's Thematics of Form - The great Art of Telling The Truth, Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5.
- ١٠- ريتة وليك وأرستن واين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ١٩٧٢، ص ١٩٨.
- ١١- ينظر: حاضر النقد الأدبي، مقالات في النقد، ترجمة محمود الريسي، دار المعارف بمصر، ص ٥١.
- ١٢- من إصدارات هذه المرحلة: سعيد في شارع الرشيد لؤيد عبد القادر، وسفر صومر عززل للمجدي، والرجل الآخر ساني طه، وصليبي ناجي التكريتي، وباب الضيق لشعر لفر، وهدايا يخسف ظهر الحوت فاخ عبد السلام، وصهوة البراق عزبي النوري، وما يضاف في المجسم محمد عبدالحق، والحادثة والزمني مهدى عيسى الصقر، والذوق طائر الليل مهدى عيسى الصقر، والمقيس والهدوء لملح عيون، والمقطورة محمد شاكر السبع، نهليات صيف موسى كريد، والوادي عسرو الجبان، وإله الجراد طه حامد الشبيب، والأبجدية الأولى طه حامد الشبيب، ورجل في الحلق غازي الميادي، والعالم ناقصاً واحد ميلتون هادي، ومنزل الأثم زعيم الطائي، والقلب من التراجاع مهدى جبير، والسرداب رقم ٧ ليوسف الصانع، وخام الرمل لنفاد التكريلي وصراح
- البرص لمهدي عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال. وليس من هدف البحث، ومنهجه، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج طلة منها على مدى تمثل رؤية الروائي العراقي وفه.
- ١٣- صدفرت روايات عبدالحق الرائي الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشرع طه حامد الشبيب سوى إله الجراد والأبجدية الأولى، والروايات الباقيتان مطبوعتان.
- ١٤- محمد شاكر السبع، المقطورة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥، ص ٤٥٩.
- ١٥- مهدى عيسى الصقر، أشراف طائر الليل - بغداد ١٩٩٥، ص من ٦٤ - ٦٥.
- ١٦- المصدر نفسه، ص ١١٠.
- ١٧- جمال شحيد، في البنية التركيبية ط ١، بيروت ١٩٨٢، ص ٧١.
- ١٨- ميلتون هادي، العالم ناقصاً واحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٦٢.
- ١٩- المصدر نفسه، ص ٦٧.
- ٢٠- المصدر نفسه، ص ٧٢.
- ٢١- عبدالحق الرائي، صانع أيام الحلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤، ص ٣٢٢.
- ٢٢- المصدر نفسه، ص ٦.
- ٢٣- موسى كريد، نهليات صيف، بغداد ١٩٩٥، ص ١٩.
- ٢٤- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
- ٢٥- المصدر نفسه، ص ٢٨.
- ٢٦- المصدر نفسه، ص ١٠٩.
- ٢٧- المصدر نفسه، ص ١١٩.
- ٢٨- المصدر نفسه، ص ٥٢.
- ٢٩- المصدر نفسه، ص ٢٨.
- ٣٠- المصدر نفسه، ص ٢٢.
- ٣١- المصدر نفسه، ص ٢٤ - ٢٥.
- ٣٢- المصدر نفسه، ص ١٣٨.
- ٣٣- المصدر نفسه، ص ١٤٤.
- ٣٤- طه حامد الشبيب، الأبجدية الأولى، بغداد ١٩٩٦.
- ٣٥- المصدر نفسه، ص ٥.
- ٣٦- Abrams, M.H., The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition, New York, p. 267.

الوعي الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى (رواية) «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد*

(١)

مدخل

يبدو مصطلح «الوعي الفنى» الذى يعتمد هذا البحث مركزاً لموضوعه الأساسى (المرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى)، متطابقاً قياساً للغة النقد القصصى الجديدة التى غصرت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ ثمانينيات هذا القرن، كما أنه يبدو - من ناحية أخرى - متتمياً إلى زمن غابر؛ زمن كانت الرواية الحديثة فيه، باعتبارها جنساً (أو نوعاً) أدبياً جديداً يشق طريقه اللاحق وسط صحلاب لاحت لها. وكان «الوعي الفنى» واحداً من أهم العوامل التى رستها فتاً له قيمته المعترف بها فى الحياة الأدبية. لقد كان هذا «الوعي الفنى» ضرورة لازمة أولى، للرواد الأوائل الذين قدموها على صورة من الفن،

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بغداد، العراق.

جعلتها مقبولة فى الأوساط الثقافية المحافظة، التى كانت تقف منها موقف الراضى المزدري، لارتباطها فى أذهانهم بأنماط القصص الشمى، ولطبيعة النماذج الروائية الودية - مترجمة أو مؤلفة - التى قدمها، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، مارسوها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بينها - على أى حال - ما يتصل بهذا الوعي الفنى من قريب أو بعيد^(١). إلا أنه أصبح بعد الحرب العالمية الثانية «تخصيل حاصل» لكل مارسيها من الروائيين العرب، الذين قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمسينيات، منجزاً روائياً ضخماً متعدد التقنيات والرؤى، ما أصبح معه حديث «الوعي الفنى» اللازم للروائيين أمراً ساذجاً، لا يستحق الوقوف عنده، أو الإشارة إليه.

على أنه فى الأدب القصصى فى المراق يأخذ منحنى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، فى مختلف المراحل أو الفترات الأدبية، التى مر بها هذا الأدب، منذ بدايته المبكرة فى مطلع

هذا القرن، حتى الوقت الحاضر أمراً لازماً لاغناء عنه، فهو يبدو، في نظرنا، المحدث لطابع هذا الأدب، خلال هذه المراحل والفترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، التي تقتضي التفسير. فهذا «الوعي الفني» المبكر، لدى القاص في العراق، الذي يأخذ طابعاً حاداً متحمساً في كثير من الأحيان، هو الذي جعل ممكناً أن يبرز قاص فيه مثل محمود أحمد السيد ١٩٠١ - ١٩٣٧ يحقق نتاجه القصصي منذ أواخر العشرينيات مستوى من النضج يمكن أن نقرنه، بسببه، بقصاصين عرب، برزوا في هذه الفترة نفسها، في قطر عربي مثل مصر سبق العراق، في مضمار النهضة، وتهيأت لأبنائه الأسس والمركبات المادية والحضارية لنهضة أدبية وفكرية، أصبح ممكناً لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم في تاريخ هذا الأدب في العالم العربي، مما لا يتحداها واقع العراق المختلف آنذاك^(٦)، كما أصبح ممكناً للقاص في العراق أن يحقق منجزاً قصصياً في الثلاثينيات، جعل باحثاً عربياً في الأدب القصصي العربي، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرس في هذه الفترة، إنها - هذه الفترة - شهدت:

ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية أو اللبنانية التي صدرت في ذلك العهد بفرق واحد هو أن الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فترات التطور^(٧).

كما أصبح ممكناً أن تكتب رواية جميلة لا تنسى لم ينفها الزمن، مثل رواية (مجنونان) لمبد الحق فاضل عام ١٩٣٦، السابقة لزمانها، بكل المقاييس، في العراق،^(٨) التي جسدت هذا «الوعي الفني» الناضج الذي تجلّى لدى كاتبها، أيضاً، في مجموعته القصصية المتميزة فراح وما أنبّه عام ١٩٤١، وفي ملاحظاته النقدية التي كتبها عن قصص بعض قصاصي جيله أواخر الثلاثينيات^(٩)، كما يبدو واضحاً لدارس القصة العراقية الحديثة، أن هذا «الوعي الفني» الناضج والمتطور وراء الإنجازات القصصية المقفلة التي كتبها ماعرف في العراق ببجل الخمسينيات من القصاصين الذين يقف في مقدمتهم، عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي^(١٠). فقد شكّل

هذا «الوعي الفني» همّاً مرهقاً للقاص عبد الملك نوري، جعله ينزل «جهداً دؤيباً» - منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية - لتطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصّة العراقية قدراً من الفنية، يمكن أن ترتفع معه إلى مستوى هذه القصص الغربية التي يهره بما امتلكتها «من إنسانية الموضوع من جهة والبساطة في الأداء من جهة أخرى» كما ذكر في إحدى مقالاته النقدية^(١١). وقد أدى هذا الجهد الدائب الذي يكمن وراءه هذا «الوعي الفني» الحارق الذي تجلّى لديه - بما أوضحناه في دراستنا له - إلى أن يوفق إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المتميزة فنياً أوائل الخمسينيات، مما يحلها مكانة رفيعة بين قصصنا العربي في أقطاره كافة، سجل في بعضها ريادة تذكر له في مجال التقنية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعي منذ أواخر الأربعينيات^(١٢) واتجاهه إلى تصوير نماذج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، مما جعل قصصه القصيرة، رغم قلة عددها، بصياغتها الفنية وطبيعة مضمونها، تتحد طابع القصص العراقي القصير، الذي كتب في العراق في السنوات التي سبقت ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨، وقد شاركه في هذا «الوعي الفني» الحارق والمرفه فؤاد التكرلي الذي برز في قصصه القصيرة التي ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التي تعد قصصها من أفضل ما كتب من قصص قصيرة في العراق، حتى الوقت الحاضر. كما برز يوضح في مقالاته النقدية الناضجة التي كتبها عن عدد من المجموعات القصصية الصادرة في العراق في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وفي موقفه من قصته «الوجه الآخر»، التي كتبها عام ١٩٥٧ ونشرها ضمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التي اتخذت اسمها عنواناً لها^(١٣)، والتي هي - دون شك - محاولة مبكرة ناجحة متطورة في هذا النوع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام هذا المصطلح الأكثر شيوعاً، في الوقت الحاضر، في وصفها، إذ اعتبرها مجرد تجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طبيعتها بقوله:

نماذجها، ترقى إلى مصاف الصف الأول من القصة القصيرة الحديثة في العالم العربي، التي تمكنت من توفير مقوماتها الفنية التي تجعلها قصة قصيرة حقة. كما أنه كان أحد الأسباب للمهجة التي حالت بين كتاب القصة في العراق وكتابة رواية فنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥، وهو العام الذي كتبت أو نشرت فيه رواية (النحلة والجيران) لغالب طعمه فرمان، التي يتفق دارسو القصة المراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية في العراق، كما لا يجانبنا الصواب أن نمرز إلى هذا «الوعي الفني» لدى القاص في العراق إلى جانب عوامل عدة لمجال لذكرها، هذه «الثورة الشكلية» إذا صح الوصف، التي حرقت الأدب القصصي في العراق عن مساره الواقعي، الذي عرف به طيلة الخمسينيات، وأغرقت في زعرة «تجريبية»، مازالت تطارده حتى الوقت الحاضر، بحيث لم يطل النقد القصصي في العراق، من استخداها في وصف المحاولات المتعددة والمتنوعة لقصاصين عراقيين من أجيال شابة، ليس سهلاً إحصاء عددهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا في الحياة الأدبية منذ أواخر الستينيات، وغمسوا الحياة الأدبية طيلة الفترات اللاحقة، بأعداد كبيرة من المراجع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر في الفترات السابقة.

ومن ناحية أخرى، تجلّى هذا «الوعي الفني» في الأدب القصصي في العراق، في أحد مظاهر المهجة التي حددت طابعه في مختلف المراحل والفترات، في إدراك القاص أهمية القصص الأجنبية وأهمية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الفنية، وبالتالي كتابة قصص حديثة على نسقها، وقد برز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عند رواد القصة الأوائل متجلياً في دعوتهم إلى ترجمة هذه القصص، لاعتقادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأي محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا يسمون ويدعون إلى كتابتها. ونتيجة لإدراكهم هذا نهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمي القصص الأجنبية في العراق منذ أواخر العشرينيات، وطيلة الثلاثينيات هم أبرز

الوجه الآخر في الحقيقة ليست قصة طويلة أو رواية، بل إنها - في أساسها وطبيعتها نوع عقائديا - تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص، لأنها تحوى وتعبّر عن عالم أوسع من المألوف في الأقاصيص^(١٠).

وهو في هذا التحديد الذي ساقه إليه وعيه الفني المتطوّر على نحو من الأنحاء، قد قلل من شأن هذه القصة الممتازة، التي نرى أنها جديرة بمكانة تضمها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، التي كتبها قاصصون كبار من أمثال نجيب محفوظ، وفسان كنفاني، والطيب الصالح، ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها بسبب كتابتها المبكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) تحتل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص في العالم العربي، المتأخرة عنها في الكتابة والصدور. وقد أتاح هذا «الوعي الفني» بعد ذلك، لفؤاد التكرلي أن يتجز بعد أكثر من عقدين من الزمن، ماسى إلى إنجازها، كتابة رواية ناجحة تستحق اسمها، هي رواية (الرجع البعيد) المنشورة عام ١٩٨٠، التي أمضى، بسبب هذا الوعي الفني، أحد عشر عاماً في كتابتها، وهذه الرواية التي لا يختلف اثنان من النقاد العراقيين، في كونها أفضل الروايات العراقية، بسبب إقاداتها من التقنيات الفنية المتطورة التي استخدمها القاص بتمكن، تعتبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح لها ذيوياً كبيراً تستحقه في العالم العربي رغم نشرها في بيروت، وهو أمر نظنه ظناً، فسببه في تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكرلي، بسبب هذا الوعي الفني أيضاً، على أن يجري حولها باللغة العامية، الذي جعله واحداً من أهدافه الفنية التي تحقق للقارئ المتعة. وهي عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، بحيث تبدل للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير مفهومة على نحو من الأنحاء^(١١).

وفي الواقع أن هذا «الوعي الفني» هو الذي جعل القصة القصيرة في العراق في الخمسينيات، في عدد من

يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفنه القصصى إلى ما يطمح إلى أن يحققه. وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً في تقديرنا، من بين أسباب عدة، جعل عبد الملك نوري يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواخر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع في كتابتها^(١٤)، كما كان ذلك سبباً رئيساً في إحساس القارئ بوجود:

هذه الذهنية الماقلة المراقية التي تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلى القصصية والتي أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال، كما جعلته لا يكتب إلا عدداً محدوداً من القصص^(١٥).

ويستغرق في كتابة روايته (الرجع البعيد) أحد عشر عاماً لإجهازاها، ولا ينجز أخرى إلا بعد فترة تكاد تناهز العقدين من الزمان. وهي رواية (خاتم أزل) المنشورة في بيروت عام ١٩٩٥.

وما نذكره - هنا - عن أبرز قاصين عراقيين يسرى بشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم الفكرية، لعل أبرز من يذكر منهم محمد خضير، الذي لا يقل أهمية ومكانة في الأدب القصصى في العراق منهما، والذي بلغ حد التجريب الفني في قصصه الأخيرة مستوى رفعاً حقاً، وهو تجريب فنى ارتكز على «وعى فنى» يتغلغل في نوايا القصة حد الحرف فيها.

على أن الأمر فى أثر هذا «الوعي الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، لم يقتصر على ما ذكرنا، فقد أخذ ينعكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيما يلى:

أولاً: إن هذا الأدب أخذ يقع تحت تأثير بعض الاتجاهات الأدبية ذات المناسى الفكرية المحددة التي غزت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ منتصف الخمسينيات، كما أخذ يقع تحت تأثير بعض القصاصين العالميين البارزين،

كتاب القصة فى العراق فى هذه الفترة: محمود أحمد السيد، أنور شالول، ذو النون أيوب، خلف شوقي أمين الداودى... إلخ^(١٦). كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجنبى، والغربى منه بخاصة، دفع أبرز قصاصى الجيل الثانى من كتاب القصة فى العراق، الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعلم لغة أجنبية أو أكثر كانت نافذتهم الأساس التي أطلوا منها إلى عالم القصة الغربية الزاخر، قبل أن تفتى الحياة الأدبية فى العالم العربى بالترجمات القصصية الغزيرة فى الخمسينيات، مما جعل نتاجهم القصصى يتصف بشئ من التنوع والغنى فى الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ما تلموه من لغة أجنبية أو أكثر، ولقد كان هذا الواقع - بين أمور أخرى فصلناها فى دراستنا للأدب القصصى - هو الذى قادنا فى ختام رحلتنا الطويلة معه إلى ناهزت ربع قرن إلى أن نقرر، ونحن نحدد إحدى نتائج بحثنا الرئيسية التي خلصنا إليها:

أن هذا الأدب خضع باستمرار لمؤثرات خارجية أسهمت إلى حد كبير فى تحديد طابع اتجاهاته الفكرية، وملامحه الفنية، وتداخل الاتجاهات الفكرية فى الفترة الواحدة، وتداخلها فى الوقت ذاته، لدى القاص الواحد، الذى لم يكن قادراً فى أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا الممثل الأديب أو ذاك - الذى يقرؤه - عنه، رغم أنه قد يتعارض فى بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى الملحن^(١٧).

وفى الواقع أن حدة وعى القاص الفنى فى العراق لم تقتصر على هذه الظاهرة البارزة التي حدثت طلبه حتى منتصف الستينيات، بل رأتها تنعكس سلباً على القاص، فى شعوره بـ «الدونية» إذا صح الوصف والتعبير تجاه هذه النماذج الرفيعة المستوى للقصص الأجنبى، التي كان يقرأها، كما أدى لدى بعضهم إلى الكف المبكر عن كتابة القصص، رغم الإمكان الكبير الذى تجلى لديه، حين أخذ

رابعاً : وهكذا، ونتيجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس في النتاج القصصى في العراق، منذ أواخر الستينيات كل السمات الفنية التي يبرزت في القصص العربي، في الأقطار العربية المختلفة، وأمكّن أن نجد في هذا النتاج لذلك العنيد من السمات الفنية التي شغلت دارسي ونقاد القصة العربية، للنطاق بعضها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصى في العراق منذ منتصف الستينيات، خرج من إطار القصة القصيرة، التي كانت تشكل معظم كتابات القصاصين في العراق، لينفتح على آفاق الرواية الرحبة، بحيث أصبح في تاريخ هذا الأدب منذ سبعينيات هذا القرن عدد لا يستهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال روائية تعد على أطراف الأصابع، كما كان الشأن سابقاً.

خامساً : على أن هذا الوعي الفني، الذي مد آفاق القاص العراقي إلى منيات فيها الكثير من الفني والتنوع، أخذ مع أسباب أخرى يبعد بعض القصاصين عن الواقع، وبهذا الشكل الذي أفقد العديد من الأعمال القصصية التي كتبوها، نسقتها التناهي بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمه لا تتجه إلى أن تقول شيئاً محدداً، ففقدت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كما تحولت لدى «البعض» الآخر إلى ضرب من المحاولات الشكلية، التي بدت هي غاية ما يسعى إلى تحقيقها القاص في قصته. فقد تضاعفت لديه أهمية وظائف الأدب القصصى الحق، وقل شأنها، إزاء ما أخذ يرى أن القصة أو الرواية تسعى إلى إنجازها، وجله لا يتجاوز حدود التقنية الفنية.

وسرّ عبد الخالق الركابي من بين كتاب الرواية في العراق نموذجاً لما ذكرنا . كانت روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق) التي صدرت في بغداد عام ١٩٩٤ تجسيدا لهذه المحاولات الشكلية التي قاد إليها هذا «الوعي الفني» العاد، والمتطرف على نحو من الأنحاء، والتي بدت كما لو كانت هي غاية ما يحققه القاص في روايته.

الذين قدموا للحياة الأدبية في العالم العربي، بـ «احتفائية» تلفت النظر، في مراحل مختلفة من هذه الحياة. فوجدنا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التي سادت في الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص بكتابات كبار كتابها سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار الذين ترجمت معظم أعمالهم في هذه الفترة. كما اندفع بعضهم متحمسين لهمنجواي عندما ترجم همنجواي على سمة، منذ منتصف الخمسينيات، لم تحموا لفوكر، بعد ترجمة رواية (الصخب والعنف) التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ ، كما أننا نرى «البعض» الآخر هذه الأيام يتحمسون لأدباء أمريكا اللاتينية، وواقعتهم السحرية، وبالذات كتابات ماركيز وبورخس.

ثانياً : وارتبط بهذا - ونتيجة لهذا الوعي الفني المتقدم - أن تولدت نزعة لدى بعضهم لتقليد أبرز أساليب «الحداثة» ونزعات التجديد التي كانت تبرز في الرواية العالمية، وإلى هذه الدرجة التي رأينا هذا «البعض» يسعون إلى تقليد أعمال قصصية لم يقرأوا نصوصها، وإنما قرأوا نظريتها. والمثال البارز على ذلك القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، الذي أعلن في نهاية الستينيات رفضه الأشكال التقليدية في كتابة القصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، تتحرر من ما كان يكتبه كتاب الرواية الجديدة في فرنسا في وقت لم ترجم فيه أي من هذه الروايات، وجعل ما وقف عليه منها، كتاب آلان روب جريه (نحو رواية جديدة) الذي ترجم في هذه الفترة.

ثالثاً : كما يرتبط بهذا الوعي حرص بعضهم على متابعة أبرز أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد، على وجه الخصوص، الذين عرفوا بجيل الستينيات، والذين خرجوا بأدبنا القصصى العربي من دائرة الضيق، ودفعوه في تيار «الحداثة المباشرة»، فكان أبرزهم من أمثال: صنع الله إبراهيم، حليم بركات، زكريا ناصر، إميل حبيبي، غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، إدوار الخراط، جمال الغيطاني، يوسف القعيد .. إلخ. خلال واضحة في قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفوظ وقصصه منذ (اللس والكلاب) بصماتها التي لا تمحى على كتاباتهم.

رواية (سابع أيام الخلق) محددة طبيعة بنائها الفني بالكامل. لقد أدت قراءات عبدالحق الركابي الواسعة للروايات العالمية، إلى وعي فني تجسد في إدراك مبكر لأهمية التقنية في بناء الرواية، فلم يكن غريباً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجهاً إلى روايات «الحداثة» التي حرص على الإفادة من تقنياتها. فنجاعت روايته الأولى (نافذة بسعة الحلم) عام ١٩٧٨، مذكورة لينا برولة جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هي أقسام الرواية: الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب في حرب تشين ١٩٧٣، وهو يرقد في مكان لا يكاد يفارده بطل عبر نافذة على قضاء متسع. وقد كان انشداد عبدالحق الركابي إلى ماضي العراق، في العهد العثماني منه بخاصة، وحرصه لسبب من الأسباب على الابتعاد عن تناول الواقع حوله، ما جعله يتخذ من تاريخ العراق في هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وفر لها ما يقتضى من مرجعيات تاريخية وتراثية لازمة. فكان أن كتب روايته الثانية: (من يفتح باب الطلسم) المنشورة عام ١٩٨٢. التي أعلن الركابي، أنها فاتحة مشروع رواي يتناول تاريخ العراق (١٦)، إلا أنه سرعان ما انصرف عن هذا «المشروع التاريخي» بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وبسبب إحساسه بأنه أخفق في أن يحقق في هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من «أسلوب شخصي» يميزه عن أي مبدع آخر. فكان أن استثمر بعض مادة هذا «المشروع التاريخي» في كتابته روايته الثالثة (مكابدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التي تمد من أوائل ما عرف في العراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع رواي آخر، أخذ يتطور لديه، نتيجة قراءات أكثر تنوعاً وفني وحداثة، ومنها بوجه خاص، رواية (الصعب والحنيف) لفوكتر، ورواية (مائة عام من العزلة) للماركيز، وكتابات عدد من الروائيين العرب الذين تنبهوا إلى أهمية استلهم التراث وتوظيفه في كتابة رواية تمتلك خصوصيتها العربية، وتميز كتابتها بأساليب شخصية دالة عليه، وهي أساليب شخصية كان الركابي حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يعود بعضها إلى هذا

لقد دخل عبد الحق الركابي عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان ديوانه (موت بين البحر والصحراء) الذي صدر عام ١٩٧٦، أول أعماله التي عرف بها في الحياة الأدبية، ثم لم تلبث الرواية أن جذبت اهتماماته دون أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت تجاربه الشعرية رغم قصر عمرها تلقى بظلالها على تناسج القصص، متمثلة بهذه اللغة القصصية المتدفقة طلاوة، وهذه الوصفية الطاغية التي أثقلت على أعماله رغم جمالياتها، كما كان لنشأته في مدينة حدودية صغيرة هي «بصرة» أثرها الكبير في تحديد عالمه الروائي، وراثته في الوقت نفسه، فقد رفلت رواياته بأجواء الريف، والبساتين المحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة في هذه المناطق الريفية تكشف عن نفسها في كل أعماله الروائية، وهكذا حفلت رواياته بحس عال للطبيعة، فإذا هي تنبض بحياة ندر مثلها في الروايات العراقية الأخرى، كما حفلت رواياته بتفاصيل حياة الناس في هذه المدن الريفية البعيدة، على نحو لا نجد من يجاري فيها من كتاب الرواية في العراق. وقد اختزنت ذاكرته الكثير، وقد كان ما اختزنته هذه الذاكرة ثراً حقاً، مما حرص على ذكره في رواياته، خاصة روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التي احتشدت بتفاصيل تدور حول الروائي؛ مقلوته في مدينة بدة القديمة التي لم ينقطع حينه إليها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذي اقترن بطقلته، حزن أمه السرمدي، التي لم تترك الثياب السوداء، موت أخته، إذ يتذكرها وهي تحتضن في إيوان الموت، وأبوه النجار يمد لها الثياب في الدار... إلخ. ولقد أدرك عبدالحق الركابي، منذ وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قراءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لذلك بمنهج تشقفي واسع ورصين، تمتد أحد أطرافه إلى الرواية العالمية فأقبل يقرأ كل ما يقع تحت يديه منها، ويمتد الطرف الآخر إلى ماضي العراق العريق، وتاريخه الحافل بالتكبات الضروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضي من تراث شمسي وأدبي وفكري، وهكذا استندت مرجعيته التراثية لتشمل نواحي معرفية متعددة، متنوعة، انصمكت بشكل واضح على روايته، وتجلت بشكل بارز في

وفاته، مما كون مع مرور الأيام ما عرف بمخطوطة (الراوق) والتي حرصت العشيرة والقيمون على فرار «السيد نور» تحليها، لأنها تجسد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث - هنا - لدراسة هذه الرواية، ولكننا نرى ضرورة أن نبين أن رواية (الراوق) هذه، مهما اختلف الرأي النقدي بشأنها، جاءت لونا جديداً في الرواية العراقية، إن لم تكن في الرواية العربية، باعتبارها التاريخ - مهماذا لها - فترة أحداثها تقع بين عامي ١٩٠٠-١٩١٧، يعتمد عمقها التاريخي إلى نهايات القرن السابع عشر - وتتوسع مرجعيتها التراثية التي تتجلى باعتبارها المخطوطة - أساساً لبناها الفني، ككرة اقتباسه في ثابا الرواية من كتب رواية معروفة، يشير إليها، إشاعة جو من الأسطورة الكليولوجية، التي توثق من صلتها بالتراث الشعبي، هذا غير تخميليها دلالات رمزية، تلمح وتوضح أبعاد الصراع فيها، وتوفيقه في ذلك، الذي يتضح في جعل القارئ يستبسط بسهولة، أن «ديرة الهشيمة»، ترمز إلى العراق بواقعه المختلف الذي انتهى إليه في مطلع القرن العشرين في ظل احتلال عثماني قاس دام أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن «العراق» مقبلة على تطور ونهوض نتيجة اشتداد الصراع بين القوى المتصارعة فيها، وافتتاح الحياة فيها، على بواهد حضارية بدأت ويأحها تهب عليه، وهكذا يترك الروائي، إذ هو يختصم روايته دون أن يحسم الصراع فيها، القارئ يشعر أنه مقبل على قراءة رواية أخرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هذا الصراع لدى شخصياتها الرئيسية في مرحلة أو فترة تاريخية أخرى، تكون «الديرة» فيها قد تمت وافتتحت على آفاق «حضارية» أكثر تطوراً. وهو شعور يزيد لدى القارئ أن الروائي تحرك في روايته من خلال أبطال صغار السن، أقرب إلى الطفولة والعبا من الرجولة، مما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر في تشكيل واقع «ديرتهم» في زمن مقبل، وهي بذلك كله قد كشفت لدى الروائي عن قدرة الصنّاع الماهر، الذي يعرف أسرار صنّعه، ويحسن التخطيط لما يصنع.

وفي الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائي، الذي أكدته روايته اللاحقة (عندما يطحن الباشق) الصادرة عام

«الوعي الفني» الذي لحسنه لديه منذ وقت مبكر، ويمود «البصير» الآخر إلى إحساسه العميق بالموت والفناء الملازم له منذ طفولته، الذي فاقمه لديه في هذه الفترة مرضه. هذا المرض الغريب، الذي داهمه فجأة، وبفعل قفري، وهو يكتب روايته (من يفتح باب الطلسم)، مصيباً إياه بالشلل، الذي أغرمه القرائش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على نحو لا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه به الموت المترصد حوله غير فعل الكتابة، التي أصبحت معادلاً لحياهه لأنه بها يتحقق وجوده المهدد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذي يمد بحياته، التي كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفاً، وغاية بذاتها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه غلبة الغايات، لأنه بذلك يؤكد وجوده، ويؤكد استمرار هذا الوجود بالخلود، الذي يحققه عمل رواي متميز، وهكذا أخذ يتلور لديه هذا المشروع الروائي الآخر، بفعل ما ذكرنا من مؤثرات، فكان أن كتب روايته الرابعة (الراوق) المنشورة عام ١٩١٦، التي تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروائي الجديد. يبدو لنا، توضيحاً لما نقول أن عبدالحق الركابي، وحينئذ تأخير إحساسه بإخفاقه في رواية (من يفتح باب الطلسم) وما عظم إحساسه بالفناء بسبب مرضه الذي ألغى إليه، اتبته وهو بعيد قراءة (الصعب والمنف) (ومقالة عام من العزلة) الماركرز إلى إمكان أن يستثمر عالم مليته «بدره» الذي عبره جيداً واعتزنت ذاكرته دقايقه، بكل ما يحيطه من أجواء، وعادات وتقاليده، ومهاد تاريخي، موغل في أعماق تاريخ العراق، ليخلق له عالمه الخاص، ومليته الخاصة، وناسه الخاصين، وبهذا الشكل الذي يمكن فيه أن يتابع مشروعه التاريخي الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصي الدال عليه. وهكذا نشأت لديه فكرة خلق «ديرة الهشيمة» البلدة التي ستتم مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف»، والتي تسكنها عشيرة هي عشيرة الباشق، التي ترجع إلى جدّها الأكبر «مطلق» الذي راح ضحية الصراع مع العثمانيين في أواخر القرن السابع عشر، مما جعل «سيرته» مداراً لفخر العشيرة، التي بدأ بتدوينها «السيد نور» وحرص على الحفاظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد

الأولى أنها تنهج في نهج غير تقليدي في بنائها الروائي لم يخرج عن الأطر التقليدية في رواياته السابقة، رغم كل محاولات التجديد فيها - وهو نهج غير تقليدي، لم يسبق له أن وقف عن مثيله في أية رواية قراها، فهي رواية من نمط خاص، ذات بناء مركب، رواية أو روايات داخل رواية، تقتضي من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكي يقف على حقيقة بنائها، وماتهدف إليه، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة في ذلك، فهي تفتقد تماماً المركبة الروائية، ولا يكاد القارئ يمسك شيئاً من خطوط أحداثها، وبهذا الشكل الذي لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه «المتن الحكائي» لها، إذا استعزنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالي تحديد «مبناها الحكائي». فالروائي يمزج بقارئة، متعمداً، منذ البداية في دوامة من «المتاهات» - «المتاهة» مفردة يستخدمها الروائي في غير موضع من روايته لوصف ما يواجهه القارئ فيها - لا يخرج من متاهة حتى يدخل في أخرى، بل إنه يجد نفسه في بعض الأحيان داخلها في أكثر من متاهة في وقت واحد، «فالروائي» هذه «المخطوطة» التي حدثنا عنها في روايته السابقتين، تبرز في هذه الرواية «متاهة» لا يسهل على القارئ أن ينتهي إلى شيء يحدد طبيعتها، ويضمن إلى هذا التحديد. رغم كونها محور الرواية الرئيسي، كما يبرز «السيد نور» مدون هذا «الروائي» الأول، متاهة أخرى، في وجوده وغيباه، وتلونه أو عدم تلونه له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التي كانت في الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية قضاء - بما للتسلسل الإداري - فمحافظة في زمن الرواية، متاهة هي الأخرى، فهو لا يريد أن تكون مدينة بشر وأسمت وحجر كما يقول، وإنما يريد «مدينة أسلاف» أخرى، مدينة الحروف والكلمات، في حين لا يجد القارئ في كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التي تنبض في بعض صفحات الرواية بحيوة هي أفضل، في تقليدنا، مافي الرواية من صفحات. «والمتصفح» أحد أماكن الرواية الرئيسية متاهة في أسلوب بنائها، وتوزيع قاعاته، فكم وجد الروائي نفسه، وهو بطل الرواية الرئيسي، الذي يكثر من زيارته، يضيغ

١٩٩٠، التي شرع في كتابتها وهو يكتب «الروائي»^(١٧) التي يتابع فيها الصراع ذاته في هذه المدينة التي انسحبت فأصبحت مدينة الأسلاف، والأبطال أنفسهم وقد كبروا في فترة لاحقة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث الجسم تقع بين عامي ١٩١٢ - ١٩٢٠، وهو العام الذي شهد ثورة «المشركين» التي حملت الإنجليز الذين احتلوه، أثناء الحرب العالمية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جاءت رواية (قبل أن يخلق الباشق) التي انتهت هي الأخرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ العراق، لتكشف بجلاء ما كان يخطط له الروائي، في مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، على هذا النحو الجديد، الذي أشرنا إلى بعض سماته في روايته.

(٣)

على أن رواية (سابع أيام الخلق) الصادرة عام ١٩٩٤، التي شرع في كتابتها كما يذكر في نهايتها ص ٣٢٤ في «تشرين الأول» ١٩٨٩، وأنها في ٢٥ تشرين الثاني ١٩٩٢، جاءت وهي تحمل مفاجأة للقارئ المتابع لروايته السابقتين، والمهمياً ذهنياً لاستقبال عمل روائي ثالث، يتابع فيه الروائي شخصياته الرئيسية في حقبة تاريخية لاحقة، لتشكل به ثلاثية تستحق اسمها. إلا أن هذه الرواية خرجت عن هذا المسار تماماً رغم أنها أقامت هيكلها على مادة روايته السابقتين، وبشكل خاص (مخطوطة الروائي) واعتمدت عدداً من الشخصيات الروائية السابقة إذ أجرى أحداثها، إن صح وصف ما عرضته بالأحداث، في زمن الكتابة، وجعل مدلولها أمراً آخر لا علاقة له بالإطار التاريخي، وبالهدف الذي سعى إلى تحقيقه في ظل هذا الإطار في روايته السابقتين^(١٨).

والواقع أن هذه الرواية الثالثة التي تفاجئ القارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكشف من سطورها

الغريب الذي جاءت به؟ وهل رواه مايقراً من شكل غريب مغاير لما عرف من أنماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أصح مما يجرى له من ظاهر النص؟ إن الروائي دون شك عارف بما تثيره روايته من تساؤلات وإشكالات، لذلك كان حرصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة بنائها، وهي توضيحات نستعين بها عندما نقف عند هذا البناء، فيما سيلي من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرعان ما يكتشف أن الروائي عارف بأسرار صنعه، وواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من «مناجات» و«دوامات» يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كتابة الرواية هو بالذات هذا الشكل المركب، غير التقليدي، الذي يتجلى في بنائها، وطريقة عرضها التي تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما سيعرف هذا القارئ، لو اطلع على ما أدلى به في حوار معه نشر أخيراً، كان منذ أمد طويل. «الوصول إلى كتابة رواية ذات حبكة تركيبية تتوزع بين حكاية إطارية تتطوى على متن حافل بحكايات متعددة»^(١٨). وإنه لذلك كان حرصاً عبر صفحات روايته على توضيح وتفسير إشكالات هذا البناء، والمنطقات النظرية، التي سعى إلى تحقيقها في روايته. وبذلك يكون واضحاً للقارئ في نهاية المطاف أن الروائي، إنما يحرص على هدف لا يوازيه في تقديره هدف، وهو أن يقدم رواية تختلف في نمطها، وفي أسلوب بنائها، عن كل ما هو مألوف واعتيادي في الروايات للمروقة، على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك ليطمح، ولابد، إلى أن يحقق إنجازاً روائياً عالياً كبيراً، بل إنه ليطمح، كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الروائي، عربياً، بكل المقاييس، بل إنه كما نستشف ذلك، مما نعرفه عن الروائي عن قرب، ليطمح إلى أن يكون ذلك إنجازاً يتجاوز حدود العربية إلى العالمية. إنجاز روائي تكون لهذه القارئ متحققة في قراءته وليس فيما يسرده من أحداث، أو ما يكتشفه من عوالم، ويقدمه من شخصيات، أو ما يقصده من وقائع ذات طابع شئسي، أسطوري، غيبي، وما يطرحة من أفكار هنا وهناك، كما تكون لهذه متحققة فيما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالشرابة، والتنافر، لكنها رغم

في مشاهده، فلا يعرف طريقه إلى ما يقصده من قاعاته، فيستعين بتليل يذله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الذي ستحدث عنه، ستكون ولابد مشاعلة المشاهات التي لابد أن يضيح القارئ في مشاهدها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دون دليل هاد، يقوده في النهاية إليه. وصحيح أن الروائي، الروي الأول، حاول بإضافات تفصيلية في بعض الأحيان على نحو يجافي الفنى، ومن خلال محاورات طويلة مع صديقه «الشاعر» الذي يبدو لنا وجهاً آخر للروائي، أن يقدم إيضاحات لتفسير معمار روايته الفنى، الذي نهض على نظرية في الرواية، حاول أن يبين أبعادها هي الأخرى، وهي نظرية تعتمد آراء الباحثين ويورثس ذكر نصها في روايته، إلا أن ذلك وحده لا يكفي القارئ، ففضلاً عن أن ملاحظات الروائي التوضيحية لم تقدم في مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صفحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولو كان قارئاً متابعاً للأعمال الروائية، يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة، لا يسفه الروائي بها، وإنما يقتصر على ذكر أسمائها، بعدد من «المرجمات التراثية» خاصة الصوفية منها، التي أقام «هندسة» روايته عليها. وهي مرجعيات ثقافية، في أغلب الظن بعيدة عن اهتمامه، وقد تكون عسيرة الفهم عليه حتى لو وقف عليها.

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بنهاية من التساؤلات التي تثير العديد من الإشكالات لديه، لولتبعناها في مجرى الرواية لأخذت من البحث صفحات، لا يتسع لها مجاله، وهي تساؤلات وإشكالات تعود في واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائي يحرص على «خلط الأوراق» دائماً، إثارة الكثير من الالتباسات في «دوامه» فيها الكثير من التشوش والإرباك، كما تعود في سبب آخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ نمطاً جديداً من الأعمال الروائية لا يأخذ شكل أو طابع ما ألف من روايات، مما يحمله على التأمل منذ الصفحات الأولى فيما يقرأ، وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى تساؤل ي طرح نفسه عليه بالبحاح كلما مضى في قراءة الرواية، بإحساس متعاطف به، وهو لماذا جاءت هذه الرواية على هذا النحو

الرواية بالكثير الذى يتصل بجوانب أخرى من التراث متنوعة، يتصل بعضها بالعادات والتقاليد، والمألوفات الاجتماعية، ويتصل بعضها الآخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البناء التى تشكل مجموعها أساس القاعدة الاجتماعية للمجتمع. ولكى لا يكون حديثنا الذى نسوقه - هنا - حديثاً عاماً لا يخصص شيئاً محدداً، وبالتالي لا ينتهى إلى شيء محدد بقودنا إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبينه فى الرواية، سنحاول أن نقف عند «أنساق» هذا التراث الرئيسة التى تلمظت فى الرواية وحددت بنيتها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، وفهمها التى لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغريبة، والذى نرى أنها تشكل أهم منجز حقيقته للرواية العراقية، إن لم نقل للرواية العربية المعاصرة، التى نستحق جهد الدرس، وهذه الرقعة الطويلة التى نقفها عنها.

وأول أنساق التراث التى تواجهنا فى الرواية هو ما يتصل بالأدب الشعبى، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية فى بنائها المركب تعتمد بناءً تراثياً شعبياً معروفاً فى (ألف ليلة وليلة)، فمن خلال الإطار الحكائى ما يورده الرواى على لسانه فى ما أسماه «كتاب الكتب» بأقسامه السبعة، تتفرع عدة حكايات، وتستقبل أخرى، فى نسج بنائى متكامل خاص بها، يشكل نصاً مستقلاً يمكن أن يطبع منفرداً وأخى به ما أطلق عليه فى الرواية اسم «السيرة الشعبية» نسبة إلى «مطلق» جد عشيرة البرادى التى سبقت الإشارة إليها، وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلاثة منها على لسان ثلاثة رواة عاصروا أحداثها، كما تروى السيرة الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) للمعاصر لأحداثها الذى تكفل جلدوين بقية أقسامها - أيضاً - بأنه الوحيد فى زمانه الذى يعرف القراء والكتبة، مما يكون رواية مخطوطة (الرواق) التى أصبح أمر تحقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تشتت وضباب، مفار الرواية. ولا يقتصر تأثير الرواى بـ (ألف ليلة وليلة) على الإطار الحكائى بل تلمسه بعبارة وردت فى الرواية هنا وهناك، منها ما يجرى على لسان «مطلق» وهو يرد على «السيد نور» بالقول الآتى : «ومعنا

مظهرها المتنافر، تكشف عن إحكام فى البناء، ودقة فى الصنع، بلذ للقارئ بسببها أن يمد قراءة الرواية من جديد. ليكشف فى هذه القراءة الجديدة لها نواحي فى الصنعة الفنية الماهرة، ما يشره بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها فى إعادة تشكيلها ونائها. وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءاته المتعددة لها، لذة الفن العميق، الذى يفاجئك فى كل قراءة جديدة متاملة، باكتشافات تجملك تعيش أجواء مرسلة بالمطم والتشابك والضموض والتعقيد، فيها ما فيها من لذة ومتاع. أترانا تنمذى بعيداً فيما نظن أن الرواى يحلم فى أن يحققه فى روايته ؟ لا نظن ذلك. ولكن حلم الرواى شيء، وما يمكن أن يشره عمله فى قارئه شيء آخر. وهو ما تأمل أن نتبين حقيقته فيما يلى من البحث.

(٤)

وبين حقيقة ماسى الرواى إلى أن يحققه فى روايته (صاحب أيام الخلق) يقتضينا للوقوف عند مرجعياتها الثقافية التى نراها تتسع لتشمل فى جانب منها «الثقافة للمعاصرة»، وفى جانب آخر «التاريخية» وفى جانب ثالث «التراثية»، وهى مرجعيات ثقافية لسانها فى روايته السبع على قدر متفاوت، تباً لطبيعة توجهاتها. وهو «قدر» يميل فى هذه الرواية بشكل واضح إلى «التراثية» التى نسارع فنقول إن الرواى اعتمدها اعتماداً يكاد يكون تاماً، بحيث تكاد تشكل لحمه الرواية وسداها، إذا أردنا أن نستعير تعبيراً تراثياً هو الآخر فى وصف مدى اعتماد الرواى على هذه المرجعية فى بنائها. وهذه للمرجعية فى الرواية، لا يسهل حصرها فى جانب دون آخر، فهى تمتد لتتجاوز التراث العربى الإسلامى، إلى التراث العراقى القديم، والبابلى منه بوجه خاص، بل إنها تمتد لتشمل جوانب من التراث العالمى، وهى إذ تربط بجهير الفكر الإسلامى، والصوفى منه بخاصة، تستعين بأدوات هذا التراث، والطرق التى اعتمدها علومه فى تدوينه، وتحقيق صحة نصوصه، بل إن الرواى أجهد نفسه فى تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه فى إحكام بنائها كما تستعين بالتراث الشعبى وحكاياته وسيره، هذا غير احتشاد

الرواية وتشكيلها، والتي تقع عين القارئ عليها ابتداءً في الصفحة الأولى، والتي تنصهر الرواية حين يقرأ نصاً لا ينحرف عنى يقول فيه:

العالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود
المشهور ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهى
(ص ٦).

وقوله في مستهل الرواية:

لقد أسدلت الستائر دون مدينة «الأسلاف»
مدينة البشر والأسمنت والحجر، لأفتح بمداد
قلمي آلاف الستائر والتوافد على مدينة
«الأسلاف» الأخرى مدينة الحروف والكلمات
، للمدينة التي أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة
كلمة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة الستة ...
(ص ٧، ٨).

كما أنه وزع أسفار «كتاب الكتب» السبعة على
حروف كلمة «الرحمن» مما ستوضحه.

ونفضلاً عن ذلك، نرى الروائي يستخدم بعض
المصطلحات والمفردات الصوفية استخدماً ينطوي على دلالات
رمزية، نفيده في هيكلة الرواية، وتعميق دلالاتها.
وبما يوضح ذلك تسمية حبيبة الروائي بـ «ورقاء»، وهو اسم
يرجع بذاكرة القارئ في أصلها العرفاني إلى عينية ابن سينا
المعروفة، وبالدات مطلعها الذي يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من الملأ الأرفع
وهي بحسب مصطلحات (ابن عربي) الصوفية تعنى
النفس أو اللوح المحفوظ.

(حواره ص ٥٢).

وواضح لقارئ الرواية المتصق مدى ارتباط دلالات هذا
الاسم بالدور الكبير الذي تنهض به هذه الشخصية في
تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازي كما يقول الروائي
في حواره:

يختلف المعيد عن غيره من الأيام في أرض الداخل فيها
مفقود والخارج مولود؟ وفي صفحة ٥٥ ترد العبارة الآتية :
«وتركوا أكوامهم ليس فيها دينار ولا نافع ناره». وفي (ص
١٣٨) يذكر عبارة «هادم الذنات ومفرق الجماعات» وصفاً
للموت. وفي صفحة ١٥٠ ترد العبارة الآتية: «ولكن ما
المحل وقد قبل قديما: من لم يتدبر المواقب ما الدهر له
بصاحبه». وفي صفحة ٢٧١ ترد العبارة الآتية: «وأسقط في
يد «نايف» فكس رأسه ساعة من الزمان ...»، وفي صفحة
٢٨٠ يختم الروائي قصة زواج «جناح» أحد أولاد مطلق،
بنحانة بقوله: «وكان جناح» قد احتلتي بعروسه، فوجدها
درة لم تثقب ومهرة لم تركب.

وفضلاً عن ذلك يعتمد في أقسام السيرة صيغة الأخبار
المعروفة في السير الشعبية: «قال الراوي» عند كل بداية
جديدة.

ولاني أنماط التراث التي تواجهنا في الرواية، هو الذي
يتمثل بالفكر الصوفي واتجاهاته العرفانية المختلفة، ويتمظهر
هذا الفكر في الرواية في ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته، وتعبيراته، ومصطلحاته. ونجد ذلك
في الرواية بشكل يلفت النظر في مطالع أقسام السيرة الأربعة،
فهذه المطالع التي تمتد إلى صفحات عدة، كتبت بلغة
صوفية خالصة بتعبيراتها ومصطلحاتها، كما تجدها مثبوتة هنا
وهناك في أقسام الرواية الأخرى، وهي لغة مصطنعة، ليس من
سبب لاستخدامها في الرواية، في مطالع السيرة أو في ثنايا
الرواية، كما يبدو لنا، غير رغبة الروائي في إبراز الناحية
الصوفية في الرواية لإضفاء طابعها عليها، صبغها بصبغتها،
دون أن يكون هناك سياق يقتضيها، أو دواع فنية أو مضمونية
تخوجه إليها.

وثانيهما: يتضح في اعتماد بعض القضايا التي طرحها
الفكر الصوفي، سحوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها،
ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذي يمكن أن يوضح ما
نقول بجلاء فكرة «الكمال والنقص» كما تجدها في كتابات
أبن عربي (ينظر لتوضيحيها ما ذكره الروائي عنها في حوار
صفحة ٥٠ وهذه القيمة المطلقة التي تعطى للحرف في بناء

الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الرواى إلى إفادته منهما فى أكثر من موضع من روايته أو حوارها. فالحق - فى مذهب الوجود - كما يقول ابن عربى:

يتجلى فى الإنسان فى أعلى صور الوجود
وأكملها

والإنسان الكامل،

هو علة الوجود والغاية القصوى من الوجود، لأنه بوجوده تحققت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما تحققت هذه الإرادة ولما عرف الحق وهو الحافظ للعالم والمبنى على نظامه (٢٠).

أى أن قيام العالم إنما يتحقق بوجود الإنسان الكامل، ولا يزال العالم محفوظاً مادام هو فيه. (٢١).

أما عند الجبلى فنقرأ: «واعلم أن الإنسان الكامل نسخه الحق تعالى، كما أخبر (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن» (٢٢).

وهو علة وجود العالم والحافظ له والقطب الذى تدور عليه أفلاك الوجود. ويبدو واضحاً أن الرواى اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء فى كتب ابن عربى والجبلى فى تشكيل هيكل روايته. فالرواية فى إطارها الخارجى، الذى أطلق عليه الرواى اسم «كتاب الكتب»، تشكل فى سبعة أسفار، تبعاً لحروف مفردة «الرحمن» - مع التنبيه إلى أن «ال» التعريف هنا تدخل فى أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها اسماً على الذات الإلهية - أما ماذا «الرحمن» فالجواب مجده عند الجبلى، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطفته للملازمة أن يفعل مقسمة عليه بأسمائه اسماً اسماً، فلما أقسمت عليه باسم «الرحمن» «خلق الخلق». ثم يشير إلى:

أن هذا الاسم تحته جميع الأسماء الإلهية النفسية وهى سبعة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام. فأحرفه سبعة: الألف وهى الحياة، ألا ترى إلى سرهان حياة الله

دور للولف: إذ على يديهما يتم حل الكثير من معضلات الرواية، ومنها عثرها على أوراق السيد نور الضامعة، ماثمة بذلك الثغرة التى كانت تحول دون إتمام الرواية

ويمكن أن نضيف إلى ذلك دورها فى نهاية الرواية، حين يكشف الرواى جهها له، فتبر بذلك حياته وتيمت فيها أملاً على افتتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً داساً.

أما الأمر الثالث الذى يتجلى فيه الفكر الصوفى فى الرواية، فهو أهمها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الرواى روايته، وبنى بالتالى «هيكليها» الذى يترأى للقارئ على هذا النحو المركب الغريب.

وقبل الشروع فى توضيح هذا الأمر، وتبين أثره فى بنية الرواية أجد من الضرورى التنبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه المحاورات الخصبة التى دارت بين طلبة الدكتوراه فى كلية الآداب جامعة بغداد للعام الدراسى ٩٤/٩٥ الذى درسنا فيه هذه الرواية، بفضلهم، وبفضل جهدهم وحماسهم الجارفة، وضعت يدي على جوانب من المعرفة الصوفية الغريبة على، ما كنت لأعرفها وأعرف بالتالى أثرها فى تجليد بنية الرواية لولاها.

ومن هنا، فإن ما ذكره فى الحوار الذى دار فى المحاضرات، أو فى المقالات النقدية التى كلفتهم بكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية (١٩).

ولتوضيح ما انتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول: إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتجلياتها الصوفية ذات الطابع العرفانى، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التى تستند إليها، وتعنى بها نظرية «الإنسان الكامل» كما استقرت فى الفلسفة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربى الذى يعد أبو العلا عفيفى للبداية الأولى لمذهب وحدة الوجود، ومن ثم عند عبد الكريم الجبلى فى كتابه (الإنسان

ونقلنا هذا النص الطويل بحذف بسيط، ضروري فيما نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذي يصرف دلائل حروف لفظة «الرحمن»، كما شرحها الجيل ليحجب من تمكن الروائي من أن يمسك فيهما سره من أسفاره دلالات هذه الحروف بما يقتضي العديد من الصفحات لعرض ما ذكره في الأسفار السبعة حرفاً حرفاً للتدليل على هذه الحقيقة، التي أدركناها أنا وطلاب الدكتوراه - بمد تأمل وقراءة للرواية أكثر من مرة. ففي هذه الأسفار يحملنا الروائي عن رحلته في بناء روايته، التي بدأت الحياة تدب فيها في سفرها الأول (الألف) الذي هو مظهر سريان الحياة في الأشياء، لتنتهي عند (حرف النون) الذي هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت مظهرها الأخير، المتحقق في لفظة (كن)، فهي كائنة مثبته، مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائي خالقها ما يقوله، وبذلك تكون روايته هي كلامه.

أما أقسام الرواية الأخرى، التي تتداخل بين الأسفار، وعددها ستة، فإن الروائي سيشكلها في هيكل الرواية بما لتحويلات الذات الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل. فالذات الإلهية عند الجيل، الذي اعتمد الروائي مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسي في بناء روايته، تخرج من تجردها وبساطتها إلى ذات مدركة عاقلة في ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الأحدثية والثانية مرحلة الهوية، والثالثة مرحلة الإنية: وبهذه الطريقة التنازلية يصبح الوجود عاقلاً ومحمولاً^(١١). وفي مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التي يقطعها (الحق) في طريقة معرفته بنفسه والاتصال بالبشر، ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفي في «صعوده» للتاندماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهي: إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشراق الذات. ومن الواضح أن الروائي، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نزولاً أو صعوداً) في تشكيل روايته، ولكنه سيمهد إلى إجراء تغيير أساسي، لهدف - تأمل أن يتجلى فيما يلي من البحث - يخدم هذا التشكيل فيما يخص بتحويلات الذات الإلهية، فالمحركة ستظهر معكوسة أي

في جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكذا الألف صار بنفسه في جميع الأحرف حتى إن ما لم حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابة، فالألف منه ألف مبسطة والجميع ألف موصوغة الطرفين وكذلك البواقي إلخ. فكان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية في الموجودات. واللام مظهر العلم، فمجموع قائمة اللام علمه بنفسه ومحل تصريف علمه بالمخلوقات والراء مظهر القدرة المبصرة من كون العلم إلى ظهور الوجود والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من أخسر الحلق إلى ما يلي الصدر، والإرادة الإلهية كذلك مجهولة في نفس الله فلا يعلم ولا يدري ماذا يريد فيقتضي به، فالإرادة غيب محض، والميم مظهر السمع، ألا تراه شفوياً من ظاهر الفم إذ لا يسمح إلا بمقل؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيماً لفظياً أو حالياً وأما الألف التي بين الميم والنون، فمظهر البصر وله من الأعداد الواحد، وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلا بانه... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم وما يسطرون) وكتابة عن اللوح المحفوظ، فهو كتاب الله الذي قال فيه (ما فرطنا في الكتاب من شيء) وكتابه كلامه. وإعلم أن النون عبارة عن انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هي عليه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كلمة الله تعالى لها «كن» فهي تكون على حسب ما جرى به القلم في اللوح الذي هو مظهر لكلمة الحضرة، لأن كل ما صدر من لفظة كن فهو تحت حيلة اللوح المحفوظ فلهاذا قلنا إن النون مظهر كلام الله تعالى^(١٢).

استقل كل منهم برواية قسمه، أما الراويان الآخران فهما: فاكر القيم، و«شبيب طاهر الغيات» اللذان يرويان ما أحاط بمخطوطة الراوي التي ضمت السيرة، من أسور أدت إلى تشتتها أوراها متتارة، وجعلت أمر تحقيقها صعباً. وقد روى الرواة الثلاثة الأول نصوصهم من السيرة شفاهة، فى حين دون الرابع نص ونصوص من سبقوه، أما نصا شبيب وفاكر فقد جاءا مكتوبين وما نذكره هنا سيساعدنا على فهم نص أنسر ورد قبل النص السابق فى الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بصارات أكثر تحديدا بنية الرواية أو على حد تعبير الراوى «إطارها حتى نهايتها كما يبدد شيئاً من غموض النص السابق: يقول الراوى:

فبين النص الشفهي للراوى الأول أقصد نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذى مازال فى طور التشكل والنمو [أقصد كتاب الكتب] مستخذ النصوص الأخرى مواضعها، نص «عبدالله البصير» يقود إلى نص «مدلول اليتيم» الذى يقود بدوره إلى نص «عليب العاشق»، فى حين استند أنا فى نصى هذا - إن استطعت أن أبرهن فى ختام هذه الرواية على جدارى بأن أخذوا سابع الرواة - إلى نص الراوى السادس «شبيب طاهر الغيات» الذى يستند بدوره إلى نص الراوى الخامس «فاكر القيم» (ص ١٨٤).

وهذا هو الذى قصد به «عروج شخصياته صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحلتها على صفحات هذه الرواية» الذى ورد فى النص السابق. نص عبدالله البصير «(الراوى الأول)، يصعد إلى نص «مدلول اليتيم» (الراوى الثانى)، وهذا بدوره يصعد إلى نص «عليب العاشق» (الراوى الثالث) الذى يصعد إلى نص «السيد نور» (الراوى الرابع)، الذى يصعد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) فى حين سيرجع الراوى (سابع الرواة) نزولاً إلى نص شبيب طاهر الغيات (الراوى السادس) الذى ينزل إلى نص فاكر القيم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى

أنها مستوالتى «تصاعدياً»: الإنية، الهوية، الأحدية، أى بالاتصال من معرفة الذات الإلهية بنفسها إلى التجرد أو الوجود المحض بالقوة.

(٥)

ولكى نقرب من فهم كيفية استخدام الراوى هذه النظرية الصوفية فى تشكيل بنية روايته، نستقل هنا نص ما ورد فى الرواية لتوضيح ذلك، ثم نضيف إليه ما ذكره الراوى فى «حواره» الذى يزيد هذا التوضيح بياناً. ونقل ذلك، على طوله، ليشكل فى تقديرنا إلا خطوة أولى فى هذا التوضيح، لم نجد عبارات أوجز وأدق منها فى بيانه، الذى يحتاج هو الآخر توضيحاً سنحاوله فى «الخطوة الثانية» التى نأمل أن نقرنها من هذا الفهم. ففى السفر السادس (الألف المحذوفة) من «كتاب الكتب»، يخبّرنا الراوى أن تبلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندهما قرأ ذات ليلة ما كتبه فاكر القيم - خامس الرواة - عن «مخطوطة الراوي» فى الصفحات البيض الساقطة فى التصور «الأوفست» من كتاب الجبلى، يقول:

منذ تلك الليلة تبلور لدى بناء هذه الرواية. ففعل مصادفة جاءت تلك الصفحات البيض فى موضع احتوى فى نصه الأصلى على تلك المراحل الثلاث التى تخسر بها اللغات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتبع عروج شخصيات الرواية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجوداً فى ذهن الراوى بالقوة - أخيلة، صور، أفكار، تمينات - سيحقق فى الرواية بالفعل على شكل حروف وكلمات. (ص ٢٩٢).

ولكى نبذل شيئاً من غموض هذا النص نشير إلى أن الراوى اعتمد فى بناء روايته رواة ستة يأمل أن يكون هو سابعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البصير، مدلول اليتيم، عليب العاشق، السيد نور هم رواة «السيرة المطلقة»، وقد

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كما رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التى تضم ما ذكرناه من نصوص، صموداً ونزولاً، لتكون نسيج الرواية وبنيتها الفنية. وقد أفاد الراوى من طريقة «الإسناد التراثية» التى نمتبرها النمط الثالث من المرجعية التراثية بين ما رواه الرواة السبعة فى الرواية، وهو ما يوضحه الرواى فى حوارهِ حين قال:

هناك معراجان متداخلان يتمان صموداً وهبوطاً، وقد تمكنت من تجسيد عمليتى الصمود والنزول بطريقة «الإسناد التراثية المعروفة، فالصمود يبدأ بأول رواية المخطوط، فى حين أن النزول يبدأ بسادس الرواة، فتمتن المخطوط يبدأ فى عملية الصمود بالصيغة الآتية: (حدثنى شبيب طاهر الغيات فى ما كتب به إلى قال: وجدت بخط ذاكر القديم عن بعض القسامين على المزار عن السيد نور قال: سمعت عذيب العائق قال: سمعت معلول اليتيم قال: سمعت عبدالله البصير قال:). أما متن المخطوط فى عملية النزول فيبدأ كما يلى: (حدثنى شبيب طاهر الغيات فى ما كتب به إلى قال:، وهكذا تكرر هذه الصيغة فى مفتتح كل فصل من فصول المتن، حافظاً كل مرة اسماً من أسماء الرواة فى عملية الصمود - ومضيفاً اسماً من أسماء الرواة - فى عملية النزول - ليحقق الطرفان (فناءهما) فى سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواية عملية الصمود يمثلون الشخصيات الروائية جاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (شفهياً)، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بطل الرواية المخورى. فى حين إن رواية عملية النزول يمثلون أئمة للرواى، فجاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (كتائياً) (ص/ ٥٣١) (٢٥).

ومراجعة سلاسل الإسناد التى أشار إليها الرواى فى حديثه السابق، التى تعكس هذا الصمود وهذا النزول، بتفاصيلها التى استهل بها أقسام الرواية السقة غير كتاب الكتب، نلاحظ أن رواية الصمود الثلاثة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ فجاء القسم الأول^(٢٦) منها، الذى يرويه معلول اليتيم تحت عنوان «إشراق الصفات»، والثالث الذى يرويه عبد الله العائق تحت عنوان «إشراق الأسماء»، والثانى الذى يرويه عذيب العائق تحت عنوان «إشراق الذات»، وهذه الإشراقات كما ذكرنا ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى صموده للانتماء بالذات الإلهية، وهى بذلك عبارة عن عروج المبدأ إلى ربه عن طريق رياضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رياضات ومجاهدات تتصل بالإشراقات التى يكون الفعل فيها أمراً خارجياً إشراقياً، لا دخل للإرادة فيه، فهى غير اختيارية من عند المبدأ، وإنما هى اصطفاة من الرب، لذلك جاء مارواه هؤلاء الثلاثة ليس بفعل اختياريهم، وإنما عن طريق «الكشف»، وهو الكشف كما قلنا لا إرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مبرورة من السيرة، فاستقل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، لم يسمح له «الكشف» بتجاوزها، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع فيها الأحداث حتى نهايتها، فى قسمها الرابع «القسم المخطور»، الذى يرويه «السيد نور»، والذى يقص فيه وقائع ما عرف فى تاريخ المشيرة بـ «دكة المدفع» التى قتل فيها بطلها «مطلق» وعدد من أولاده.

ومن الطبيعي أن يكون الراوى الثانى فى الوقت الذى يكون فيه راوياً لقسمه، راوياً فى الوقت ذاته للقسم الثالث، والثالث راوياً لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتطور موقع «السيد نور» باعتباره رابع الرواة، فهو إذ يكون راوياً للقسم الأخير من السيرة «القسم المخطور» يكون فى الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد فى زمانه العارف بالكتابة كان أيضاً مدونها وواضح من كلماته أن الرواى فى هذا بجرده هذه الإشراقات من محورها، ودلالاتها الصوفية، لجعلها المراحل التى تقطعها الشخصيات صموداً للاتحاد الرواى، فالرواى

باعتباره خالفاً اختار شخصوه دون أن يكون لهم رأى فى هذا الاختيار، كما اختار لهم أسماءهم، بما تتطوى عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كما حدد «مقاديرهم» فى المعرفة، والجزء المحدد لهم روايته عن السيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن السيرة جزء من الرواية.

أما عروج الرواى نزولاً نحو الشخصيات، التى تنزل هى الأخرى وصولاً إلى السيد نور، فنلاحظ أنها تختص بمراحل تحولات الذات الإلهية، التى يتجلى فيها الرب فى صفحة الوجود نزولاً للاتحاد بالبدن وهى «الإنية، والهوية، والأحدية»، ويجرد الرواى كشأنه مع شخصيات الصمود التى تربط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التى يقطعها الرواى - بوصفه خالصاً للاتحاد بشييب طاهر الغيات (الراوى السادس) وذاكر القيم (الراوى الخامس) ومن ثم السيد نور (الراوى الرابع) باعتباره مخلوقاته. وهذه التحولات، لأنها صادرة من (الخالق) تتم بفعل وقرار ذاتي، لذلك نرى شييب طاهر الغيات وذاكر القيم، والسيد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسماً من السيرة (ما كتبه السيد نور)، أم كان يدور حولها (ما كتبه شييب وذاكر) باعتبارهم، ودون تكليف من أحد، تماماً كما سيكون ما سيرويه الرواى فى «كتاب الكتب» الذى يمد مكملاً لما كتبه، اختياراً ذاتياً لم يحمله على القيام به أحد، لأنه خالق الرواية.

وكما ذكرنا فى مستهل حديثنا عن هذا المظهر الصوفى، الذى اعتمدته فى بناء روايته، فإن الرواى أجرى تنبيهاً مقصوداً فى ترتيب مسار تحولات الذات الإلهية فى نزولها نحو البشر فجعل ما هو أولها (الأحدية) - الذى يروى فيها «السيد نور» رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم المظهور) - آخرها، فى حين جعل آخرها (الإنية) - الذى يروى فيه «سادس الرواة» شييب طاهر الغيات قصة إخفائه فى تحقيق «مخطوطة الراوى»، بعد تشتت أوراقها - فى حين احتفظ بقسم الهوية فى مكانه حيث هو، وهو القسم الذى يروى فيه «ذاكر القيم» ما يتصل بعدد من قيمي «مزار السيد

نور» الذين حافظوا على المخطوطة، وأذن لبعضهم بالإضافة إليها، وما آل إليه أسرها فى نهاية المطاف، أوراقاً متناثرة تتخاطفها الأبدى. وهو فى هذا التعبير أراد أن تنتهى جميع أقسام الرواية، عن «السيد نور» باعتباره مدون «المخطوطة» التى جعل الرواى أمر تحقيقها مدار الرواية الرئيسى، ذلك أن «السيد نور» رغم كونه رابع رواة السيرة فى السند، لكنه أولهم كونه سابقاً فى وجوده ووجودهم، بل إنه «النور» الذى أثار لهم الدرب، واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو غير مباشر ماروه، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة فحسب، بل بطلاً رئيساً من أبطالها، العارف بأسرارها، وأحد قطبي الصراع فيها الذى جسد الخير، فى حين كان «مطلق»، فى أول أمره، مجسداً للشر فى هذا الصراع الناشب بينهما. لذلك، كان «السيد نور» محور (مخطوطة الراوى) الذى أضفى عليها المهابة، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إن لم نقل بمعجزاته، فأصبح كوخه، الذى دخله ولم نره يخرج منه، احتجاجاً على مطلق، مراراً يتولى رعايته، ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، الذين لا يحق لأحدهم الإضافة إلى المخطوطة إلا بإذن منه وقد نص فى القسم الرابع الذى يرويه على أحدهم، فى حين كان يطوف على آخرين، فى منامهم، ليأذن لهم بذلك.

وليس ذلك فحسب، بل نرى مارواه الرواى فى «كتاب الكتب» الذى صور فيه معاناته ومكابداته فى سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند اعتاب سفر (النون)، فيبدو الأمر أخيراً، وكأن الرواى يوحد بينه وبين «السيد نور» فيكون هو هو، ويكون نتيجة ذلك فى النهاية الرواية، التى اكتملت أخيراً بعد جهد جهيد استغرق أسفاراً ستة، اتخذت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها الصوفية عنوان لها، فتكون هذه الأسفار بمثابة النهر الكبير الذى رفلته أقسام الرواية الستة الأخرى عبر مسيرته بدققها، فيكون الرواى بذلك، وبعد جهد (الأسفار الستة) قد أكمل عمله وأن له أن يستريح ليأتمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير فى القرن السابع (سفر النون) الذى يشركه الرواى

ذلك، رغم ما يبدو عليه من حرص على صيغتها بصيغتها، لأعراض شبة تزيد من فريدة وتميز روايته، وجل ما فعله أنه اصطنع طريقتهم، واصطلاحاتهم، ولغتهم، وأفاد من بعض آرائهم في معاني الكلام والحروف، والكلمات والنقص، ووظفها توظيفاً روائياً. فالأمر في هذه الصوفية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التي اعتمدها في كتابة روايته، هو أمر صناعة محض، أعمدة وأوتاد... إلخ، جعلها أساساً ومركزاً لمعمار روايته في نهجها الجديد المبتكر، وليس شيئاً آخر يمت للفكر الصوفي بصلة على الإطلاق، فإن بدا في الرواية شيء من هذا، فهو أمر مقدم محل بغيتها، إلا ما كان هدفه توضيح ناحية أو أخرى من نواحي بنائها.

خاصة وتعليق:

مما عني من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذي حرصنا فيه على توضيح معمار رواية (سابع أيام الخلق) سبباً وراء تعريف القارئ بها، وإعانتها على قراءتها، أما ما الذي حققته الرواية حقاً، في ظل هذا المعمار المركب مما يبرر هذا الجهد الفني المعنى الذي بذله الروائي في كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى الجهد المعنى هو الآخر، الذي لابد أن يذله القارئ في قراءتها، فسيكون موضوع قسم ثان من البحث، لا يتسع له الحيز المخصص لهذا البحث في المجلة.

متحاول أن نستكمل فيه الكثير مما يمكن أن يلحسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، نأمل أن يفرنا القارئ عنها، ولعل أبرزها ما يتصل بإشكال التلقي الذي تطرحه هذه الرواية بشكل حاد.

صلحات بيضاء، فكأنه يقول فيه لقراءه لقد قلت كلامي، فوجها مضى من أقسام، وخلقت لكم عالمي، وصورت لكم شخصياتي وصبرت لكم من وجهات نظري، على نحو ما قلت، فما عليكم الآن إلا أن تقولوا ما قلت، وتميدوا نسج ما بنيت على نحو ما يترأى لكم، وبذلك يتضح معنى اختيار الروائي لروايته (سابع أيام الخلق) عنواناً لها، فهو اليوم الذي استراح فيه الخالق، ليحمد التأمل فيما خلق في سنة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (الثون) هو كلام المؤلف الأخير، الذي تمثله الرواية، فهو لذلك خاتمة السبك الذي تتجمع فيه النصوص وتلفي الروافد، وإذا رجعنا إلى مرجعية الروائي الصوفية سيكون النص الذي يدخل دار الأبد أي المخلود، وهو النص الذي سيكون خاتمة التسبب الذي لازم رحلة الخلق (٢٧).

ولعلنا بما ذكرناه نكون قد وضحنا ما في الرواية من إحكام بناء، رغم ظاهر هذا البناء الذي يبدو للوهلة الأولى متافراً، وبذلك نكون قد وضحنا معنى ما ذكره الروائي في كتابه الكتيب عن شكل هذا البناء الذي شبهه بالمتحف الذي يبنى في الرواية «بدر فروع الطلوع» أحد شخصياتها الرئيسية، حين قال على لسان صديقه الشاعر: إن الرواية:

ستغدو على شاكلة ذلك المتحف: منجماً من الفوضى والتافر ظاهراً، في حين هي في باطنها بمنطق الدقة والنظام (ص ١٣٣).

وهو إحكام بناء استلهمه كما رأينا من كتب التصوف، وخاصة كتب ابن عربي، والجيلي. وبذلك، فإن عبد الخالق الركابي لم يكتب رواية صوفية، ولأنه هدف إلى

ملاحظات

(١) جازي في توضيح هذا كتاب عبد الحسن طه بدر تقديم تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٨٧٠ - ١٩٣٨، دار المعارف، القاهرة، طبعات عدة.

(٢) ينظر لموضوع ذلك كتابنا الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية إلى الحاضر، دار الشؤون الثقافية ج ١، ص ٢٤، وما بعدها، عاصي (٢٧) من ص ٢٤ على وجه الخصوص الذي تشير فيه إلى

ربط على جواد الطاهر في كتابه محمود أحمد السيد والد القصص الحديثة في العراق محمد أحمد السيد بكتاب «الدرس الحديث» للشيخ بزي في مصر في هذه الفترة، ولعل من أبرز مظاهر هذا الربط الفني لدى هذا القاص الذي يحسن الإشارة إليها أنه وصف روايته القصيرة يمكن اعتبارها أول رواية توفرت لها سمات فنية في العراق.

(١٤) للرجع السابق ص ٢٧٥. وقد اطلعت على ما كتب منها مخطوطة، فوجدنا أن وهي القصاص الفني كان مسبقاً إذ لم نجد فيما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يغفل الجهد فيه لإتمامه.

(١٥) للرجع السابق ص ٢٨٦.

(١٦) ينظر لمقولة طبيعة هذا المشروع «الرواية تجار التجار». حوّل أجراه مع الروائي ساني محمد جريدة الجمهورية العدد ٤٧٥٥، ٩ أيلول ١٩٨٢.

(١٧) ذكر الروائي في نهايتها ص ٥٢٤ أنه بدأ في كتابتها في ٣١ تموز ١٩٨٤، وأنه في ٢٠ كانون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في نهاية روايته السابقة «الرواية» أنه بدأ في كتابتها في ٢٩ نيسان ١٩٨٢، وأنه في ٢٥ كانون الثاني يناير ١٩٨٦.

(١٨) هذا الحور نشر تحت عنوان له دلالة هو: طبل القارئ إلى سابع ألبم الحق أجراه: وارد بدر السالم، لأعلام العدد المزدوج ١ - ٤ السنة الثانية والثلاثون ١٩٩٧. واستند إلى صفحات النصوص التي تنبئها عنه في صلب البحث.

(١٩) أخص بالذكر نوم: يحيى عارف الكبيسي، وحزمة فاضل يوسف اللتين ساهمتا إضافة مباشرة بما كتبه، ونهله بيان التي كان لجهدها في كشف دلالة كلمة «الرحمن» واتسكاه في الرواية ما أثار لنا دوماً مقلداً، كما كان لاهتمامها للرواية ونهجها الدائب، ما أثنى على جو

الدرس يهجه وحريه اللطافة.

(٢٠) فصوص الحكم. ص ٢٨.

(٢١) نفسه ص ٥٠.

(٢٢) عبد الكريم الجبالي الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ج ٤٨٢.

(٢٣) غير نصري نادر التصوف الإسلامي ص ٢٢.

(٢٤) ينظر كتاب نولد. أ. نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه.

(٢٥) وقد كبر الروائي تقريباً قبل نفسه في حديثه من تجربته الأدبية الذي نشر تحت عنوان «التجريب أساليب» ودمشقه في مجلة الأناضول (الليانية) العدد ٨٧/٢ السنة ٤٥ آب ١٩٩٧ ص ٣٨ وما بعدها.

(٢٦) تباين المقترحات: نص، قسم، فصل في البحث، للدلالة على مغايرتها إليه الرواية من أسلم أو فصول أو نصوص، بسبب توضيحات المؤلف التي لم تستقر على مفردة منها.

(٢٧) يقول ابن عربي في باب ترجمة الوجود: «مخاضات الدنيا موجودة فائض موجودة في السعد، إلا أنها طر السعد والتخلص، فالتعدي في ستة أيام يوم السابع هو يوم دعوتك ذو الأبد». رسائل ابن عربي، كتاب الفرائض ص ١٦، وأيضاً: «التعدي بالحق في أيام الخلق، وهو ستة أيام، ولو أنركك الجهد فلا تنزع، فإن الزمان لم يملك في يوم السابع». نفسه ص ١٧.

(٢٨) سهيل إدريس، القصة العراقية الخفيفة، الأقطاب العدد ٢ شباط السنة ١٩٥٣ ص ٢٤، «جلال حاله عام ١٩٧٢. في اللقطة التي كتبها لها بأنها قصة عراقية مبرجة لأنها لا يمكن أن تقرأ بالروايات المنظمة للرواية له مثل رواية البحث لفرات الذي حرص على صرف القراء بها في أكثر من مقال، كما وصف مجموعته القصصية الصاعدة عام ١٩٧٢ بالطلائع لأنها في رأيه طلائع لما كان يدور إليه من قصص قصيرة تتوفر لها مقومات الفن، كما لم يذكر في وصلها بأنها قصص، بل نص على أنها صور وأحداث... إلخ.

(٢٩) نشرت مجموعتان عام ١٩٣٩، لكن يشير في ختامها إلى أنه أتم كتابتها في ١٣ آذار ١٩٣٦. ينظر عبد الحق فاضل وعبد الرواية كتابتها نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩.

(٣٠) ينظر لنص ملاحظاته النقدية كتابها في الأدب القصصي وقلده مقالته النقد القصصي في العراق في نشأته وتطورها ص ٣٠ وما بعدها.

(٣١) ينظر دراستها لهما في الأدب القصصي... ج ٢

(٣٢) صور خاطئة من حياتنا الأدبية. جريدة أخبار الساعة العدد ٢٤.

السنة ٢١ نيسان ١٩٥٣.

(٣٣) أولى محاولاته في هذا الاستعمال قصة جديدة مطبوعة عام ١٩٤٨ التي حاول فيها أن يقلد جريس في يوليوس، ينظر دراستها لهذه القصة الأدب القصصي ج ٢ ص ١٩٦ وما بعدها، روى استعماله على درجة من الضحك أكبر في قصص مجموعته لقيده الأرض عام ١٩٥٤.

(٣٤) نشر فؤاد التكريلي مجموعته الوحيدة هذه عام ١٩٦٠ وتضم قصصه القصيرة التي كتبها في الخمسينيات، ينظر دراستها لها في الأدب القصصي ج ٢ ص ٢٨٣ وما بعدها، وقد أعاد نشر هذه المجموعة في طبعتها الأولى.

(٣٥) مقابلة مع فؤاد التكريلي نشرت بعنوان مؤلف الوجه الآخر في مجلة ١٤ حزيران العدد ١٧ السنة ٢١ مارس ١٩٦٠ ص ٩.

(٣٦) ينظر لمقولة مؤلف فؤاد التكريلي من استعماله العامة في حوّل القصص، ولربما تسمكه بهذا الاستعمال بالحق الفني لديه، بحثاً «العامة» في حوّل القصص العراقي الحديث للامد نثره في كتابها: في الأدب القصصي وقلده ص ٥٨ وما بعدها.

(٣٧) ينظر لتأويل ذلك في بحثنا ترجمة القصص في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩ ولشهرت القصص للترجمة للبحث به للنشر في الأدب القصصي وقلده ص ١٨٠ وما بعدها.

(٣٨) الأدب القصصي في العراق، ج ٢ ص ٣٨٩، ٣٩٠.

تحولات الرواية المغاربية

. مداخل مجملة .

عبد الحميد عقار*

١ - فكرة المغرب العربي والوضع القوي:

المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي. إنه واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيث تبدو القضايا الجيوسياسية اليوم شديدة التعقيد^(١). وبالرغم من كل التقلبات التي عرفتتها مساحته وحدوده بين الجزر والحد على امتداد تاريخه، فهو يمتد من يتنازى شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر المتوسط شمالا إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويكوّن مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير ١٩٨٩ من خمس دول ذات سيادة هي ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طوله ٤٠٠٠ كم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كم^٢.

* أستاذ الأدب العربي بجامعة الرباط.

لهذا الفضاء عمق تاريخي وحضاري عريق. وقد كان الحضور العربي الإسلامي بعد الفتح عاملا أساسيا في بلورة مكونات هذا الفضاء وتمييز مطامحه ومداه، وتجديد صياغة شخصيته وهويته. في حين كان الاستعمار الأوروبي لبلدان هذا الفضاء منذ القرن التاسع عشر، وبرز حركات التحرير الوطني مع مطلع القرن العشرين، حافزا لإيقاظ الوعي بوحدة هذا الفضاء، وبالحاجة إلى التنسيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيان جهوي حديث يفيد من معلومات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادي وما يقتضيه من سوق متكاملة جهويا، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكاهين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم في الدعوة إلى تشييد المغرب العربي فضاءا للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل عوامل في تكاثر مستمر، بحيث يخضع الفرد لجانبيتها كلها في آن واحد ضمن المجرى المادى لحياته اليومية^(٤).

إن التعدد اللغوى ظاهرة طبيعية إذ «لا يوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة في كل مجتمع»^(٥). لكن المسألة تتعلق قبل كل شيء بالميكانيزمات التى تنظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التى يعاش بها، ففى حالة المغرب العربى يتم ذلك بالتدرج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها، وضدا لها، أحيانا أخرى، ذلك أن: «المغرب العربى يتفرنس يوما بعد يوم»، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم فى «خلق محيط لغوى حر كى وغير متجانس، قد ينتج عنه تهجين اللغة أو «تخليتها»، إذا لم توفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفاتها»^(٦).

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل لإحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفائية اللازمة محل الفرنسية لتؤدى وظائف هذه الأخيرة بلسان عربى؛ وهو من جانب ثان بحث عن ترسيخ الخطاب الوطنى بصدد الهوية؛ ومكان لتضخيم التوترات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والثقافة الامتيازات والمكونات. هنا، يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيهام. أليست اللغة هى التى تبيع لنا؟ أن تكون؟

هذه، بإيجاز، هى بعض الملامح المشكلة لفضاء المغرب العربى: الرغبة الملحة فى التضامن والوحدة تُذكّرها ذكريات الماضى المشترك، وآمال المستقبل التناق إلى بتصور وتفكير مشترك أو مقارب على الأقل؛ تنوع فى المرجعيات والثقافات واللغات يستوحى تنوعا أعمق ييشه هذا الفضاء فى المستوى الجغرافى والإثنى حيث يمتزج فيه ما هو مغاربى بما هو مشرقى بما هو متوسطى بما هو إفريقى أو إسلامى؛ ازدواجية فى الإحساس وتفتح فى الرأى والتصور حذر وغامض تجاه

يتضح، إذن، أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربى فى المصور الحديثة استمادت حيويتها ومشروعيتها بفعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبى والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطورها مغاربيا منذ مطلع هذا القرن. وقد انبثت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثر المتبادل. ودخلت لذلك فى عداد الآمال المحركة للخيال الجمعى للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوما مستعصية التحقيق فى المستوى الاقتصادى والسياسى الملموس، لكنها تظل مع ذلك ممكنا محتملا للمستقبل.

ويحتل الوضع اللغوى مكانة بارزة فى تحديد فضاء المغرب العربى. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود»^(٧)، ولأنها بالإضافة إلى كونها أداة تواصل هى أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرهان الأساسى فيه التخاطب إلى الهوية^(٨). من هذا المنظور، يسود الوضع اللغوى الاجتماعى مغاربيا معقدا، إنه فضاء تحكم فيه وضعية لغوية ثلاثية:

- لغة الثقافة، ومجال المكتوب، والمقدس، أى اللغة الرسمية مغاربيا وهى العربية بطبيعة الحال.

- لغة الحياة العائلية والاجتماعية، شفوية و«محرومة» من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم للجماعات التى يتألف منها المغرب العربى وهى «الدارجة» أو الأمازيغية ومغاربيهما.

- لغة أجنبية فرنسية فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدرا للامتياز والترقية الاجتماعيين، ومجالا للتوتر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفرنسة.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات فى المغرب العربى، بما لها من مغايروا وتلونا، لا يحيل فقط على ثلاثة تمايز لغوية تقع فى مستويات مرجعية مختلفة هى: الأهلى، والعربى الإسلامى، والغربى، بل:

يحيل أيضا على انطباع الوسط الاجتماعى بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها

فهو أولا تاج متنوع اللغات والمرجيات الثقافية. فهناك تاج شفوي يقال أو يدون بإحدى اللغات الأم، ويحافظ على القرب من الحياة الإنسانية بعيدا عن التصنيفات التحليلية الدقيقة، متوسلا بما يميز الإبداع الشفوي من حرص على التكرار والإيقاع، وما يتسم به بتوظيف مخزون الذاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات؛ وهناك تاج يكتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية تخص الجزائر لم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاي في الرواية والمسرحية، وأعمال موسى ولد ابني في الرواية^(٨). أما التاج الأدبي الأساسي المهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالة والرسمية مغاربيا. هذا التاج ما فتح يتطور ويتحول ويختلج بتأثير له مكائنه الخاصة في وجدان المغاربي، وفي السيج الثقافي والفكري للنسم بالتعميد، لكن بالحرية والنمو كذلك. وهذا التاج ذو التعبير العربي ينسج موقعه الخاص في سيروية الأدب العربي بوصفه كلاً، رافدا من روافده، ووجهها متميزا بمخيله واجتهاداته الخاصة في التأليف والصياغة، واشتغاله النوعي على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هو الأكثر تمثلا وتمثيلا لعناصر الفضاء المغاربي وتطلعاته وهواجسه وجميعياته.

وثانية تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبي العربي المغاربي فضلا عن مواكبه الإبداعية لتاريخ هذا الفضاء وتحولاته، فهو أدب يجسد ويعبر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء للسياق السياسي والسوسيوثقافي نفسه^(٩)، وثمره استلهامهم للمتحيل نفسه، وللذاكرة اللغوية المشتركة نفسها، الفنية والمتجذرة في المقدس والديني، والمدون والشفوي منذ قرون. ومن هذه القواسم:

« ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحلها الأولى قبل الاستقلال بمرور الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتجلييا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتجريب المضامين من الرتبة، والاهتمام بالتسجيل التخيلي لردود الأفعال تجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، خاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

الأخر؛ قوة تمركز الدولة الوطنية المقترن من جانب، بنيا على إرادة القيام ببعض الإصلاحات التي تمكن من التقليل من المركزية والمخاطرة جزئيا بنفوذ الدولة في سبيل تحقيق الوحدة على الصعيد الجهوي، ومن جانب ثان باستمرار صراع الطليان بدل صراع الأفكار عتصرا بارزا في العلاقة بين قادة الفضاء المغاربي وأنظمتهم، ومن ثم استمرار إخفاق تجربة التنسيق وبالأحرى التوحيد.

مجممل هذه العناصر هي التي تؤثر المتخيل الجمعي المغاربي بالصور والظلال والخيالات، فتتمنحه خصوصية تثرى المجال الأوسع لهذا المتخيل المتصل باللغة والثقافة العربيتين بوصفه كلاً؛ للتخيل من حيث هو «بناء للشروح والتشوهات والاستيهامات العميقة والكامنة في نفس الإنسان... وشخص معارك الرغبة والشهوة المحتجزة»^(١٠). وعلى سبيل التمثيل فقط، فالملك في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قلمي، يتنزل من الإنسان منزلة نفسه وعرضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى يبعث الرهبة والخوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يمتلك أو يترك عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامتثال للطقوس والشعائر «الغيبية» النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقى والتحاميم والتعاويذ والطلاسم. ومثلما هو الشأن تجاه الملكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعن الهجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالأخص سقوط الأندلس وما تلاها، وعن المخزن. إنها صور تخصص المتخيل المغاربي بقل ما تفتح أمامه وأمام من يستلهمه أنق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل التاج الأدبي مع مكونات هذا الفضاء المحكوم به التعدد في إطار الوحدة والتنافس في إطار التكامل بين أقطار المغرب العربي؟

٢ - تطور التاج الأدبي ووضع الرواية المغاربية:

يتميز التاج الأدبي المغاربي الحديث بسمات وظواهر عديدة تبرز خصوصيته وفرداته:

هكذا، اتجه الأدب المغاربي، إذن، نحو تشييد خصوصيته وبناء منطق الخاص باستقلال عن باقي الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوجيا والواقع، وبافتتاح كبير على فضاءات الحلم والمفكر والمساخر والمعجب واليومي والتراخي، وبالتشخيص الأدبي للتعدد المنفرد والأسلوبى الذى يخلق الفضاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبي واضح.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربي قدرة على تشييد هذه الخصوصية، وإبداع تلك الفضاءات، علما بأن إيقاع تكونها وتطورها يتم بسرعة وبالتداخل والاختزال فى المراحل والاتجاهات بسبب عدة عوامل منها:

١ - الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها فى المشرق العربى، وبعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تصيرية شبه روائية مثل القصص التاريخي والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحولات النثر الأدبي والتأليفى مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين، ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها فى التعبير عن تغير الزمن والقيم وبرز إحساس جديد بهما، مروراً بكتابة الخاطرة والقصة الخرافية والتسجيلية، وصولاً إلى إبداع القصة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامي الوعي الوطنى، وبفعل تأثيرات عمليات «التبرجزة» والثقافة.

٢ - لقد اتبعت الرواية المغاربية فى تطورها النهج نفسه تقريبا، لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى^(١٠) بمثابة نمط أصلي، ستحاو به وتتجاوز روايات أخرى ذات توجه تجريبي حثاى، عرف بدايته الأولى خلال السبعينيات ليصبح نمطا مهيمنا فى العقدين التاليين.

٣ - إن أفق الرواية المغاربية ومسار تطورها محكومان بالرغبة الملحة فى التجريب والتحديث. فالتجريب، وتكسير خطية السرد وأحادية الصوت والخطاب، كل ذلك يمس اللغة والشكل والمعنى والرؤى على السواء، فيطمعها بالتجديد والتنوع، وبالتوالد والتشعُّر، ويتلاشى الحدود بين الأجناس

* غنى الموروث الثقافي العالم واستمرار تأثيراته وامتداداته فى الذاكرة والوجدان والتربية.

* قوة حضور التراث الشعبي، وإعادة استحضاره وتوظيفه بروى متباعدة الأشكال والأهداف.

* استمرارية التفاعل والتواصل العميقين مع الحركة الثقافية والأدبية فى المشرق العربى.

* تأثيرات الثقافة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة، لكن بأفق نقدي وانتقادي.

والألفة هذه الظواهر تخضع التحولات العميقة التى يعيشها هذا الناح الأدي مغاربيا، وبخاصة منه ذو التعبير العربى. إنها تحولات تلمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالتفصيل واللغة.

فتحت السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربي الحديث، وقد عرف بدايته التحليلية الأولى منذ الاستقلالات، أهمية قصوى للرسالة الاجتماعية، وشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام.

وإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشارا واسعا بحكم سهولة النشر فى الصحف والمجلات، فكانتا لذلك ذات حضور قوى خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فلننا نجل ابتداء من الثمانينيات نموا مهما فى الرواية واتساعا واضحا فى الإقبال عليها قراءة ونقدا وتدرسا، وقد اتجهت الرواية منذ نحو: تشخيص تمزقات الفرد، واستعادة عالم الطفولة، والانفعال بتأمل الكتابة فى ذاتها فى حقبة اتسمت بتنامي الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة، مثلما اتجهت هذه الرواية إجمالا نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن التاسع عشر، وتشيد أشكال جديدة مولدة وتجريبية، وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات حبيسة انشغالها بتصوير الصراعات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعي أمطروحي أو نقدي إنكسالى فى الغالب الأعم.

بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزّمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكونات الذاكرة وعيانات التاريخ، أو عيانه، بين خرافية الواقع وعجاليته الأسطورية، بين الملحمي المقمع والهزلي الساخر. هذا البطل يحتسى لدى عبد الله المروى ببناء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته.

وفي كل هذه الصور يحرس الكتاب على إضفاء طابع التخيل حد النموض والانتباس على تجربة الشعور أو الوجود أو التاريخ التي توجد في أصل مادة التأليف الروائي، وعلى إظهار الشغف المبالغ فيه بالآنية والتغير، وبالقلق والتوحد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدس.

وتتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتم من خلالها الإصفاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتعللتهما، توترلتهما وانكسارتهما، شظاياهما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المحاض أو التشكل؛ زاوية تنظر إليهما من تحت، من خلال المهشم والمنسى والمقصى أو حتى من خلال حالة الرثالة؛ وزاوية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسياقات المنظمة المؤسسة، التي لها سلطة.

٣ - ويتلازم مع هذا التبدل في مستوى القصة ومادة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا، تطورت في سياقها من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية، لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جليدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقي كلها عند تيار التجريب الحديث. فالسرد يتسم بالتصدع بانفتاحه اللاتهامي، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلعت وكادت تمحى، والسرد الترائى يمد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى في تخصيص الخطاب الروائي المغاربي، ويستبدل بالشكل القائم على الوحدة، شكلاً دينامياً يجد لتجسده النص في التوالد والانفتاح والنسبية.

ثانياً: إن تحولات الخطاب الروائي المغاربي ليست دون مآزق، ذلك لأن النزوع التجريبي يصبح أحياناً عائقاً أمام التطور وأمام التقنى عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوى التضحية بالقصة أو الحكاية، وبالشخصية، وبالبنا. أليس في

الأدبية والتعبيرية، وتعمد الرؤى والدلالات المحتملة، حيث نخل «مغامرة الكتابة» محل «كتابة المغامرة». هذه الرغبة في التجريب والتحديث تجسد في الواقع أفقا مشتركا لقطاعات معرفية ومجتمعية مغاربية يمثل التقدم والعقلانية والديموقراطية رهاثها الأساس منذ الستينيات أو قبلها بقليل.

٣ - تحولات الرواية المغاربية:

ومن أبرز ملامح هذا التطور وتجلياته الخصائص التالية:

أولاً: إن نصوص المتن الروائي المدروس^(١١) تؤكد، انطلاقاً من الجوانب التي تم تحليلها وتركيب مكوناتها وخصائصها، أن الخطاب الروائي المغاربي قابل لأن يقرأ باعتباره سلسلة نصية دينامية متطورة. فهذا الخطاب رغم حذائه من تكونه، مسكون بالتحول، وبالبحث عن الخصوصية والمغايرة. ثم إن مدارات التحول وإوالياته «تشمل بنيات الخطاب التخيلية والسردية والتعبيرية والتشخيصية والجمالية». وفي الخلاصات التالية ما يضيء شمولية هذا التحول:

١ - فمادة التأليف الروائي تخطت عن أن تكون استيعاء لما هو جاد ورميزي ومكتمل لكونه يجد أصله في تاريخ الحركة الوطنية، أو في وقع الصراعات الاجتماعية المتتالية بعد ذلك، أو في علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والزوج من مشاكل، أو في وضع المرأة في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوضاً عن ذلك، انجذبت مادة التأليف الروائي لتكون صدًى للتجربة الخاصة، ولهموم الذات في أبعادها الشخصية والوجودية، ولتساؤلها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الغيبية في الارتياح والكشف. وفي ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذي يغمر التدخل العنيف للشخصية والسارد والمؤلف أحياناً، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات الساخرة، وأسلوب الكشف عن التقنية حيث أصبحت الكتابة نفسها موضوعاً أو مادة للتأليف الروائي.

٢ - والبطل الذي فقد، أو كاد، وضعه الإشكالي أمسى موزعاً في بحثه ومغامرته بين تيمتى الموت والجنون، أو

رأبها: وختاماً، وفي ضوء هذه الاستخلاصات، تساءل: ألا يوجد السرد الروائي المغاربي، إذن، انطلاقاً من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديلة يحقق فيها انزياحاً ما عن عوالم الحكى السندبادي ذات البنية الدائرية التي لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترباً من عوالم السرد الدونكيشوطي في ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها في العالم بالرغم من كونه أوسع حجماً من وعي البطل؟ ألا تمثل تيمة الجنون والهذيان والرغبات المحسومة، ومحاوره المؤلف والكتابة تخييلها، وتلون المركزية اللغوية بالشخص الإبداعى للغة التلادل اليومي وللمردات الشعبية، والتفكير في الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيراً في اتجاه ذلك الأفق؟

نكتفى الآن بإشارة هذه التساؤلات، بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر في التحليل وباتجاه آخر في البحث.

ملك كهذا تضحية بالقرأ؛ وبالتلقى؛ أي بمحيط النص نفسه؟ إن مسألة الفموض والالتباس وغيب المعنى أحياناً أو تلاشيها، تجعل من أسئلة التلقى حاضرة بقوة في مجرى السياق الثقافي والتداولي لهذا الخطاب بالمغرب العربي راتها.

ثالثاً: تحولات الخطاب الروائي المناسبة لخصوصيته ومآزقه وحداته تستمد مشروعيتها وتتحدى من سياق ثقافي وفكري عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف في حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوجيا من خصوصية وتفتح وتوجه نقدي، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحت وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التي تصوغها من تسبب وتجذر في الزمان والمكان، بما سيكون في إمكانها أن تلتقي بما هو كوني وإنساني. إن عملية التماثل والاستمدا ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبي والفكري المغاربي لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للتخاطب في الفضاء الكوني من موقع مغاير.

مواش

٢ - جاك بيرك، نقلا عن جليل جرائيم، **اللغة والسلطة والمجتمع في المغرب العربي**، ترجمة محمد أسلم، الدار البيضاء، منشور، ١٩٩٥.

٣ - جليل جرائيم، م.م.ص، ص ٦.

٤ - ج. جرائيم، م.م.ص، ص ٨٩.

٥ - عبد الله العروى، **تفاعلا في ضوء التاريخ**، دار النشر للطباعة والنشر، للركز الثقافي العربي، ١٩٨٣، ص.ص ٢١٠ - ٢١١.

٦ - عبد القادر القاسي الشهري، ملكة اللغة العربية ونموها في وضع الازدواج والتعدد، ضمن كتاب: **فضاء استعمال اللغة العربية في المغرب**، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة الندوات، الرباط، نوفمبر ١٩٩٣، ص.٧٧.

٧ - جمال الدين بن الشيخ، دراسة التحليل العربي: المنهج وأسئلة النقد، حوار أجراه محمد براءة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة المشروع، ع ١٠، ١٩٨٨.

٨ - مؤلف جماعي، **مونتانيا: الثقافة والقوة والمجتمع**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٥، ص.٢٠٢.

٩ - Akkar, M. Berrada in: L'Etat du Maghreb, sous la direction de Canaille et Yves La Coste, Paris: Ed. La découverte, 1991, p.304.

١ - إن التعقيد الذي يميز الفضاء الجيوسياسية مغاربية، بالرغم من كآره السلبية على الاستقرار أو على التهمة للكلفة، يدر عنوان دينامية سياسية وثقافية وسجعية لا يمكن إنكار أهميتها، فمضمون هذا التعقيد والعوامل التي تتجسد كآلهما يتم بالتفصيل بوضع دائرة الصراع والمطالبة وإحداث التغييرات الضرورية، مثلما يحدد النظر في أسس تدوير الشؤون الداخلية للمغاربة، وفي تنظيم علاقاتهم بالمال والبراث والالت بالآخر. ففاسع حركة المطالبة بالديموقراطية وحقوق الإنسان، وتنامي الحركات السياسية ذات الأسس الدني الأصيل، واستمرار نمو الهجرة المغاربية نحو أوروبا، مع ما تنبع من ذلك من ردود أفعال متنافسة في أوروبا والبلدان المغاربية على السواء، من مؤثراتها تصاعد نزوحات العماء للأجعي، والحنف، وإعادة طرح قضايا الهوية بمدد أحيانا في سياق تنامي التغيرات الثقافية التي تدلها النزوعات الإثنية، والتصارف بين التقليد وتزوحات الامتثال للتمودج والعدالة، وتنامت الترشيد والمقتلة وضرورة إقامة شراكة حقيقية أساسها التصان والجدال ألقيا وعموديا، وتنافس الحنفي والرقوي بين أمريكا وأوروبا حول الحضور للممكن لهما في الفضاء المغاربي؛ ودور الجسر الذي يتخلل به المغرب العربي بمحكم الجغرافيا بين إفريقيا أو جزء هام منها على الأقل، وأوروبا؛ هذه العوامل والمتناقضات وغيرها ليست سلبا مطلقا، بقدر ما هي مصير مجلس من دينامية سياسية وسجعية ومثاقها متنافسة وضاعضا؛ ومن هنا يأتي طبع التعقيد للشار إليه.

١٠ - تصعد بالروايات الأولى الأعمال السرية الطويلة النفس، والحميد عن محاكاة تقليد السرد العربي القديم من قبل الرحلات ولقاءات، والحميد كذلك عن ميثاق السيرة الفوقية. وفي كذلك الأعمال السرية التي تصيب في بنائها لمكونات الشكل الكلاسيكي للرواية الأوروبية، علاقتا لما سبقها من تبسوس قصصية طويلة، لكنها لا تمتلك بالوضح الكافي مقاييس الشكل الروائي. وروايات للناضجة الأولى الناضجة هي على التوالي: زمن الضحك (١٩٥٦) أحمد المرسى للطوى بالنسبة إلى تونس، دلفا للناض (١٩٦٦) لميد الكريم غلاب بالنسبة إلى المغرب، وبع الجعوب (١٩٧١) لميد الحميد بن حدوقة بالنسبة إلى الجزائر، الأسماء المصغرة (١٩٨١) لأحمد ولد عبد القادر بالنسبة إلى موريتانيا، حقوق الرماد (١٩٨٥) لأحمد إبراهيم التقي بالنسبة إلى ليبيا.

(١١) ملحق.

لنن الروايات المذكورة:

واسيني الأهرج: نوازل الفوق، تفرقة صالح بن عامر الزواري، دار الحكمة، بيروت، ١٩٨٣.

ما تبقى من سيرة خضر حمروفي، دار الجرمق، دمشق، ١٩٨٩.

محمد بركة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٨٧.

عبد الحميد بن حدوقة، الجملانة والفرطولي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

صلاح الدين بوجاه، الاضطرابات والأسرار، سري للنشر، تونس ١٩٨٥.

التفكير والقيامة، سري للنشر، تونس ١٩٨٥.

جهاني خلاص، حمامات الحقل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

عبد القادر الدقري، دليل البطونان، الفنك، دار البيضاء، ١٩٨٩.

الميلودي شميم، عين القوس، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨.

أحمد إبراهيم التقي، حقوق الرماد، للنشأة العامة للنشر والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥.

معلم القروي، ن، ديبير، تونس، ١٩٨٣.

أهصد الجنون السبعة، الدار الحرة للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٥.

محمود السمدى، حدث أبو هيرة قبائل، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٣.

مصطفى الماني، الرحيل إلى الزمن الماضي، الدار الحرة للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١.

عروسة القاتل، حوايج، سري، تونس، ١٩٨٥.

محمد الهادي، أحلام بقرة، دار الخطي للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٨.

الطاهر وطاي، الفلّاح، الحركة الوطنية للنشر والنشر، الجزائر، ط٢، ١٩٧٨.

هريش هلال، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨، روايات الهلال.

عد ٤٤١، القاهرة، مارس، ١٩٨٨.

أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المصغرة، دار الباحث، بيروت، ١٩٨١.



فى إشكالية الهوية المزدوجة

الأب المغاربى المكتوب بالفرنسية نموذجا^(١)

بنسالم حميش*

فى مختلف حقول المعرفة، يعلم الباحثون بالتجربة فوائد الأزواجية اللغوية من حيث هى أداة مِقايَرة لثقافتين مختلفتين من حيث الأصل والهوية. إن هذه الأداة تصبح لهم فعلا أن يضموا منظومة ثقافية فى مرآة منظومة أخرى والتسبب والتألى إغناء الواحدة بالأخرى.. ومن هنا، ميلنا، يكون الممكن من لغتين قادرا على تلبس الشمولية فى تكامل الثقافات واستعدادها لاكتساب مهارات التواصل والتبادل، وذلك بحكم تموقعه فى خطوط الوصل بين ثقافتين: واحدة هى له بالأصل والانتماء، والثانية بالاستمارة والثنى.

غير أن حدود الأزواجية اللغوية - كما يمكننا صيغها فى بلدان المغرب - تأخذ فى الظهور بما إن يتصور عبادات التمايش بين لغتين نوع من التدهور بفعل ميل، واحدة إلى التضييق على الأخرى أو إلى إغناها فى صراع هجينة، وفوق لا تكافؤ فيه بين القوى والوسائل.. ومن هنا الباب يمكن

لتميلان يلتقيان: لدراسة برجمون وديكارت، ولتبيان الشيخ بن باديس والشمراء الجزائريين الذين ليست لهم لغة.

مالك حناد^(٢)

إن للطلب الأكثر استجيالا عند جماعة أخطت بزمام أمرها هو حقا تحرير لغتها واستعادتها (...) وحدها هذه اللغة تسمح للمستمر أن يمد الوصل إلى زمانه المفقود، وأن يكتشف من جديد استمراره المفقود واستمرارية تاريخه.

أبى ميمى^(٣)

أن يغير كاتب لغته معناه: أن يكتب رسالة حب مستعينة بالقاموس.

إم- شيرون^(٤)

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد السادس، الرباط.

التدليل على ذلك بالفرنكوفونية بوصفها سياسة لغوية ثقافية ومؤسسة رسمية^(٥).

كما أن هناك حدوداً أخرى لتلك الزوجية يجوز تأكيدها في مجال ثقافة الإبداع الأدبي تخصيصاً. ذلك لأنه إذا كانت ثقافة البحث في العلوم الإنسانية أو الطبيعية تتطلب لغتين فأكثر، فإن الأمر ليس كذلك في شتى فنون الإبداع من شعر ورواية ومسرح وسينما، حيث تكون السيادة كلها للغة الواحدة بوصفها نظام استيعاب وتمثل، ونمط تحقيق وإنجاز. وهكذا، فإن كل أدب إنما ينتمي إلى لغته وثرايها، سواء كانت هذه اللغة أصلية أو مكتسبة. ومن هنا تصح إعادة النظر نفسياً في تسميات من صنف الأدب المغاربي، أو العربي، المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية، على سبيل المثال.

إن فرضيتنا في هذا البحث التحليلي الإظهارى هي أن الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية يحمل اسماً مشكلاً يتم ضمننا عند واضعيه عن سلوك إقصائي بين. وهذا الاسم، على أنه حال، كما يبدو لنا صورياً، ليس أقل وقعا من شيء يكون أدبا فرنسياً مكتوباً بالعربية. ومن جهة أخرى ملازمة، إن ذلك الأدب لا يمكنه، موضوعياً، أن يقوم إلا كفصل في التاريخ المعاصر للغة - للوطن (بتعبير ميشلي) التي كتب وطبع فيها، أي تاريخ الفرنسية من حيث هو حقل ذهني ونفسي - لساني، كما سيأتي بيانه.

من هذا المنطلق، لنا أن نقول إنه يجوز لكتابتنا بالفرنسية أن ينالوا حقاً لا يمكن لأى مؤرخ لغة للأدب الفرنسي أن يرفضه لهم، أي حق المواطنة الأدبية الفرنسية، كالأذى تمتع به شباب جزائريو المولد، أمثال ج. روبا وأ. كامو، وإ. روليس، وكتب آخرين من «الأرجل السود» أقل شهرة أو منسيين من صنف: ج. سينك، وك. بن عدي، وأ. بنسوسان، وم. سكاليس، ول. برتراند، وم. ريفل وغيرهم ولا يصح في شيء القول، في هذا الباب، بخصوصية ما للفرنسية المغاربية بوصفها «خيمة حرب» حسب تعبیر لامعقول لكاتب ياسين، كما لا يصح في شيء التعلق بالظن أنه داخل لغة متبناة بمكنات الخلق أو اختراع لغة أخرى يدعو ميّتها إليها من أصقاع وأفانق وراء البحر. فآية مواساة غير مجدية أن

نقول مع كاتب ياسين: «إن وضع (الكاتب الجزائري بالفرنسية) بين خطوط تاريخه على الاختراع والارتجال والإبداع»^(٦)، وكما يعلم جيداً المبدعون في قرارة أنفسهم ومداركهم، وكما لا ينفك اللسانيون يرهنون عليه، فإن اللغة، كل لغة، هي عالم في ذاته، يعطى للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انفراسها واشتغالها، وللرقيا أفق نبضها وتحرّكها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوماً كل الحويّات والإنجازات القولية التي يتجسّسها، ولو كانت لمبدعين عصاة مقصرين كرامبو وودلير وسيلين وآرتو، أو كانت لتيارات كالسريالية أو الكريبول، إلخ. وبالتالي، فإن اللغة، بصورة مجازية، مثل الثعبان الذي يعض فمه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفاً منصهراً في جسده وطبيعته:

حتى قبل يقظة وعينا الأولى، كما يكتب لوى ميشليف، تكون الكلمات قد رتت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تتبنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالنا اليومية المتواضعة حتى لحظتنا الأكثر سمواً وحميمية، لحظتنا التي تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بفضل الذكريات المجدسة في اللغة^(٧).

وعليه، فإن القول أو الاستمرار في القول بفكرة أن اللغة في مجال الخلق الأدبي وحتى الفكرى وسيلة تعبير ليس غير، ما هو سوى قول لا أصل له في الحقيقة. ولا فكيف نفسر أن كتابتنا بالفرنسية لا يشعرون باستقامة وعالهم النفسى واللغوى، ولا يتفلسون ولا يحشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدائها بلغة أخرى، كالتي يفترض أنها لتتهم الأم أو لتتهم القومية مثلاً؟

إن اللغة، ليست مجرد مرافق، بل هي عخط عميق الحبك في نسج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعى يقط متوارثان ابنا عن أب^(٨).

في باب رصد ازدواجية الهوية في الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، حسبنا أن نشير إلى بعض وجوهها من

«خليفة حرب» «يمكن للكاتب المغاربي أن يسخرها ضد اللغة الفرنسية، حتى ينفضها ويمخضها من الداخل وحتى يستمد منها الأسلحة الطويلة للذي لتحرره». هذا مع العلم أن هذا السعى عرف به الشاعر فرلين الداعي إلى «لّى عتق البلاغة الفرنسية، حسب تعبيره، ناهيك عما قلده بهذه اللغة الدادائيون والسورياليون، وغيرهم. وظن ياسين أيضا أن الثنائية عريضة - فرنسية يمكن أن تجد حلها (أو لنقل انحلالها) في التمييز القديم بين المضمون والشكل، الذي نعلم خطأ في أعين المبدعين والنقاد الجادين على السواء»

إن معظم ذكرياتي وإحساساتي وأحلامي ومناجاتي الداخلية، تنطلق بيلادي. فمن الطبيعي أن أشعر بها في صيغتها الأولى - أي لفتى - الأم، العربية [هكذا] لكني لا أقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية^(١٠).

وتهب باحثة فرنسية، هي جاكلين أرنو، لنجدة هذه الأقوال، فكتب:

قد يحسن التذكير هنا أن كتابا مشهورين، في أزمنة وبلدان أخرى، وجدوا أداة فن أصيل في لغة لم تكن لغتهم الأم: فهذا يونسكو يكتب بالفرنسية، وهذا جويس يختار الكتابة بالإنجليزية، وهذا كافكا، كحالة قصوى، الذي كان بإمكانه أن يكتب باليديش، لغة جاليته الأصلية... أو بالتشيكية، لغة البلاد التي استوطنتها أسرته، إلا أنه مارس لغة ألمانية غريبة^(١١).

ولا نلحق كيف غرّب عن ذهن السيدة أرنو أن تذكيرها في هذا المقام ليس مقنعا البتة، نظرا لأن مقارنتها، القصاصة تاريخيا، لانتقاس الفوارق الموجودة بين العربية والفرنسية، التي هي أكبر حجما وعمقا من الفوارق بين اللغات الأوروبية المذكورة. وعلاوة على هذا، لا أحد من الكتاب المشار إليهم ينتمي، حسب علمنا، إلى تاريخ أدب لغته - الأم أو لغة بلده الأصلي، بل ينتمي إلى تاريخ أدب لغته المختارة، وهذا هو أيضا حال كتاب آخرين، كهتري ميشو البلجيكي أو جوزيف كيسل الروسي أو جوليان جرين

خلال نصوص شاهدة ومواقف كثيرة. فعند غالبية رواد هذا الأدب، نلظط علامات شعور بالأساة بادية على علاقتهم باللسان الفرنسي، بحيث كانوا يعبرون عنه بمبارات مؤثرة ممضة. إنهم أولئك الذين عاشوا، ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦١، الاستعمار على أنه صنف من «الولوجيا التاريخ»، حسب تعبير فري لملك حداد، وعانوا من الازدواجية اللغوية الاستعمارية باعتبارها «دراما لسانية»، حسب نعمت ألبير ميسى؛ كما أن كتابا آخرين، كأحمد الصغري وجان عمروش وكتاب ياسين وإدريس الشرايى، قد عبروا بأشكال متفاوتة الكثافة عن صدمة الهوية أو العوق الوجودي بما هي نتاج لحالة الاستلاب اللغوي التي حرّمهم من إمكان الكتابة والقول في لغتهم التاريخية الوطنية.

إنها حالة انحباس وحرمان ذات بعد نموذجي. فهذا مالك حداد يصر عنها قائلا: «اللغة الفرنسية هي منفاى»؛ وهذا إدريس الشرايى يسجلها بكلمات بلغة نابضة:

منذ عشر سنوات ودماغى العربى المفكر العربى يطعن مفاهيم أوروبية على نحو بالغ العبث، بحيث يحولها إلى مرارة، فتتمتع بها. وإن بقى مستمرا فليس بفضل قاعدة التكيف، بل لأنه، من كثر ما طحن على ذلك النضو، حمل فوق ما يطوق من السجاياء الخوالدة - التي هي وحدها المتكيفة مع العالم الغربى.

ويكتب أيضا في جملة مؤثره: «إن أرواحنا تنزف دما في فرنسا»^(١٢).

إن كتابا من الجيل نفسه، كمحمد ديب ومولود الممرى، قد عبروا عن مثل تلك الشهادات في وقت أو آخر من مسيرتهم، إلا أنهم ما لبثوا أن أهملوها أو أقبروها حتى يعيشوا في طمأنينة مع أنفسهم، بالسكون، على أى نحو كان، إلى لغتهم المختارة، وبإشياء لوليات تموضية مهمتها الإعراس عن المشكل اللغوي والتخلص منه بأهون ثمن. وهكذا رأى م. الممرى أن الفرنسية هي «وسيلة للتغور الفنى عن طريق حركة الترحال»، واعتقد ك. ياسين أن الفرنسية

الأمريكي أو صامويل بيكت الأيرلندي.. إلخ. فهل بحق سحب هذه الخاتمة بالتمثال على كتابنا بالفرنسية؟

في سياق مجاوزة مثل تلك الحيل والمخارج الضيقة، تنصب شهادات وجوه من الرعيل الأول، منها مالك حداد النزيه اليقظ دوماً، الذي يعلم أن الخارج من ذلك الصنف لا يصلح لشيء عند المتفحصين بالفرنسية، ولا حتى في أعين مالكيها الشرعيين: «فكم مرة، قبل لي: إنك الرضيع الذي يضرب مرضعته»^(١٢). ومن تلك الوجوه أيضاً إسرائيلان جزائريتان كانتا تمبرّان من خلال إنتاجهما ومواقفهما عن نزوع إلى العربية ورغبة أكيدة، لكنها معاقبة، في الكتابة بها. وتطلق الأمر بمجملة ديش وخصوصاً أمية جبار الأكثر شهرة وإنتاجاً من الأولى، وهما مما حملتا للغة الضاد وأدائها حبا عميقاً صادقا، حتى إن جبار لم تردد في تسجيل مساندتها لسياسة التمرير المعتمدة من طرف حكومة بلادها منذ فجر الاستقلال^(١٣).

على صعيد آخر، متعلق باللهجات الأمازيغية، لنا أن نذكر أسماء جان عمروش وأخته مارجيورييت طلاس وم. المصمري وم. فرعون وك. ياسين في سجل العاملين على جمع وترجمة (لكن دوماً إلى الفرنسية) أغاني وأشعار وحكايات «قبائلية»، معظمها لمجهولين وبعضها لجديعين مرتبطين أساساً بالأدب الشفوي (السي محمد - أو - امحمد، نصليت ياسين..)، غير أن هذه الجهود، المشكورة على أية حال، ظلت ظرفية ومتقطعة، ولم تعرف متابعة حقيقية على يد الخلف، حتى في المغرب حيث الأمازيغية بلهجاتها الثلاث تبدو أكبر حجماً وتنوعاً. فهل لأن الباحثين يستغفون بسرعة التراث الشفوي يشتت فروعاً؟ أو لأن ذلك بسبب الانزياحات السياسية التي يمتصها هذا التراث عند جماعات مستعدة لاحتج لانيولوجيا بما لا طاقه له؟ أم أن علة ذلك تكمن في المقاومة العربية - الإسلامية لما يظهر أنه يهدد، بالبحرنة والتصدع، وحدة ثقافية تمانى هي نفسها من تبعات الهيمنة الأجنبية؟ مهما كانت الإجابة، فإن ما يحفز تسجيله هو أن لا أحد من بين أولئك الكتاب حاول يوماً أن يترجم تعلقه العاطفي بلغة الأم إلى نتاج إبداعي في هذه اللغة ذاتها، كما لو أن هذا الفعل يصطلم بصعوبات

موضوعية قاهرة، أو كما لو أنه يهدد المفكر فيه بالانغماس في إقليمية مغالية مفرطة.

والآن ماذا عن وضع الأدب المنأرب المكتوب بالفرنسية خلال العقدين الأخيرين؟

عن جيل الخلف، جيل السبعينيات فما بعدها، تسجل ج. كرتو بنوع من السطحية وحتى الزدراء المتقع للغة العربية:

في انتظار أن تنضج اللغة الوطنية وأن تندمج فيها اللهجات الأم - أو تتكون هذه الأخيرة على حدة - يستمر الكتاب في الكتابة بالفرنسية^(١٤).

ليس في مقدورنا ولا من اختصاصنا أن نخضع نصوص هؤلاء الكتاب لتحليلات أسلوبية أو «شكلانية»، مع أن المتخصصين في عبقرية اللغة الفرنسية وتاريخ أدائها الكلاسيكية يعلمون أن النثر والشعر في تلك النصوص يظلال بدرجات كثيرة دون مستوى نثر روسو وروست وشعر فاليري وسان - جون بيرس، على سبيل التمثيل. وإذن، فلنكتف من باب الرصد الموضوعي (أو المضموني) بالقول إن نصوص «أدبنا» المكتوب بالفرنسية تتميز في معظمها بنبغة جنس «الأوتويوجرافيا». وهذا الجنس ركن في الكتابة ركين، لا بد من معرفته ولولياته، خصوصاً إن كان يتبع عبر طريق «الاعترافات» الفوص في معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ في هذا الباب نصوصاً للغزالي وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصاً في الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وأروستو ورويلك، وغيرهم، إلا أن الملاحظ في ممارسة أصحابنا لذلك الجنس هو أن كتاباتهم إجمالاً إنما تفرز سيرا ذاتية، جلية أو مضمّنة، هي في معظمها سير الوسواس والهولوسات والهلج بالأنا، والانكباب على السرة، والتأمل في الاسم الشخصي وحروفه ومعانيه، أي أنها كثيراً ما تستحيل إلى نرجسيات متمحورة حول الذات كصهاز جوهري وكقاعدة ذهب ولهب ودوران.. إلخ. هذا مع أنه يبرز اليوم أكثر من سؤال نقدي يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفاً وممارسة، مثلاً: هل يمكن لأي عقد أوتويوجرافي أن يقوم على الحقيقة والصدق في الاعتراف والسرود؟ وهل حقاً يتيح للذات أن تكشف عن كل شيء؟

– إن العربية لغة مقدسة، وبالتالي «لغة الرقابة والرقابة الذاتية»، لانهب في تصويرهم حرية الخيال والتعبير التي هي خصيصة اللغات الغربية. ومثل هذا الكلام الذي يروجه حتى جامعيون (أمثال محمد أركون وجمال الدين بن الشيخ، إضافة إلى أمين معلوف وابن جلون) يتم في الواقع عن إجحاف مقصود في حق لغة نعلم تاريخيا أنها خلقت وطورت، قبل الإسلام وطوال حقبه المنيدة، أدبا ذنوبه خارج دائرة القنسى، وأحيانا ضد مصرفى سلطته، وهي ما نقرأه في الملقات وشعر الصالحين والمولدين، وفي شتى أغراض شعر الفزل والخمريات، كما في الأزجال والموشحات، هذا فضلا عما نقرأه في مصنفات (أدب الدنيا) و (الإمتاع والمؤانسة) .. إلخ. وحتى في أدبيات التصوف الوثيقة الصلة بالعالم العلوى والحب الإلهي، كم من رخص وإباحات مارسها بعض المتصوفة! وكم من إنجازات قولية قياسية أنتجتها الكتابة الشطحية والشعرية! أما في الأدب العربي الحديث، المكتوب غالبا بلغة وسطى، فيمكن التذكير بأعمال ليلى بعلبكي وغادة السمان ونزار قباني وأدونيس ومحمد الماغوط ومحمد شكري وغيرهم كثير، حتى نرى تلاشي أطروحة العربية الرقابة المانعة بدعوى قداستها.

– على جبهة أخرى من جبهات الهوية المعرفية والتوقيع النظرى، أنفق كتاب آخرون حماسة في مدح محاسن ازدواجية اللغوية وحنانها، وذلك باسم كلمات – مفاتيح، منها الانفتاح والتعدد والاختلاف، وغيرها من الكلمات التي تفتقر دوما إلى وضع المفاهيم المفكر فيها، وتنتهى إلى ذيولها كشعارات وفراغ بعد أن تسقط في رقبة المكرورات المحلة. أما مصيرها الممزق في رابعة النهار عندما يسخرها كتاب معروفون بكونهم أحاديى اللغة أساسا، بل أكثر من هذا، لا تطلهم بالثقافة العربية إلا خيوط أنصعف من خيوط المتكسوت. ولعل من زسرة هؤلاء ع الخطيى المدافع في كتابه (المغارب المتعدد) عن ازدواجية لغوية جنسية، يعترف بأنها «حلم أحمر»، لأنه لا يردف قائلا: «ولهذا السبب بالذات أرأيت متسلقا بها» (١٥) «كلنا» والواقع أنها ازدواجية لغوية خفيفة في اللسان بقدر ما هي

وتقول كل شيء؟ والذات، أى ذات، ماذا عساها أن تحكيه وهي تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حدا من الاستثنائية والتفرد كبيرا خارقا للمادة أو في قلب الوجود الجنونى، الممثل والكاري؟ إننا لا نقول بأن «الأنا» يلزم إتياره وطمسه، بل نرى فقط أن هوائيه وصواعده في مقاراة الباطن لا تكفى لخلق الكتابة الأدبية من حيث هي كتابة ثقافية كلية.

أما سر انتشار الأوتويوجرافيا وما حام حولها عند كتابنا بالفرنسية، فهو، من جهة، أنهم – بفعل ضعف انتماسهم العمودى وتجذرمهم الترابى – لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أنهم، من جهة ثانية، مضطرون، حفاظا على كسب جمهورهم اللغوى الطبيعى وتعاقدهم معه، إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتظاره، التى تصب كلها فى التلذذات بالفراغية والمجانبية، كما عرفها وألقها فى (ليالى ألف ليلة وليلة). ولهذا السبب الضاغط نرى أولئك الكتاب يتبارون فى مدارات الاستبطانات والذليات، وإظهار شخصياتهم (من ذينهم) ككائنات إنشائية محددة وجوديا بالتخلف والتقليد؛ كما تراهم يجتهدون فى تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداخلة عن حكايات جماع وحديثان الحرامى وهابشة قنينة، وعن جن الأركان والحمامات، وعن الأولياء والطلاسم والعادات الروحانية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشبهات والصور الفولكلورية إنما ينفرون من الأدب الشعبى اللامكتوب، الذى يمارضون به – من دون علم – آداب التراث العربى المكتوب.

لكن، أكثر من ذلك كله، ما نلاحظه أيضا عند جمهرة أولئك الكتاب، منذ السبعينيات إلى اليوم، هو إغراضهم عن شقاء الرعى اللغوى وعبث المغامرة الإبداعية بالفرنسية، كما كان الحال لدى غالبية الرواد من الجيل الأول؛ بل إن البعض ذهبوا إلى إقنعة – ولو على رسال متحركة – أجهزة هجومية وحتى عدوانية، لا تصمد بالطبع أمام أى امتحان معرفى جدى، ومنها على سبيل التمثيل:

الأخ - الخصيم لصاحب ذلك الكلام، نقرأ أفكارا واعتراقات أفيد وأجلى في سياق سيرته الذاتية (الذاكرة الموشومة)، ومنه:

كنت [أيام حرب الجزائر] كاتباً من دون ملف،
أناقش بشوق في الشقافة الوطنية والهوية أو
نقيضها، وفي الثورة والإسلام، وبما أن كل
جماعة فرنسية كان لها عرقي خدمتها، فقد كنا
نسمع اعترافات لامتقطعة. فمرى الخدمة يقول:
إنني حلقة وصل بين الغرب والشرق والمسيحية
والإسلام، وإفريقيا وآسيا. وأشياء أخرى، مسكين
أنت أيها العربي، أين كنت المحفل في سلسلة
من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون
صورة هويتهم من أكشاك الجرائد، متعلقين
[مهمومين] بأدنى تشبيب في الاعتراف بهم
«علموا»، يقول الفرنسي، وتقاذفوا بالسب في
لفتنة، فسكنون في غاية الامتثال لكونكم
تحسنونها جيداً^(١٩).

عندما يقوم الكاتب المشاربي بإشارات وعروض
للفرنكوفونية من دون أن يتلقى منها إلا النزر اليسير، فإنه لا
يسم إلا أن يشعر إزاءها بهرارة مزوجة بالضيق. وهذه الحالة
النفسية لا تقدر على إخفائها حتى فورات الكبرياء أو مواقف
اللامبالاة. فالخطيبي، من حيث هو منافس سيئ الحظ
للمحظوظ السعيد ابن جلون، له كل الدواعي للمحد على
النظام الفرنكوفوني ووسائل إعلامه، التي يظهر أنها لا تبني
أكثر من عربي للخدمة واحد لكل بلد أو مجموعة بلدان،
مخضعة كل المرشحين لهذا المنصب لتقاطع سلوكياتها في
الحاسبة والتقدير. إن ذلك النظام الذي يتكشف في مكافأة
أتباعه، نراه يعاقب بقساوة كل من يظن أنهم يضررون
مرضحتهم، و«يصقون في الصحن»، أو يقولون حتى بالرمز
ما قاله مالك حداد جهراً: «إن اللغة الفرنسية تفصلني عن
وطنى أكثر من البحر المتوسطى»^(٢٠).

كثيرون هم خابرو الأمل في الفرنكوفونية، فإضافة إلى
الذين استفدوا، عشباً، كل إشارات التقرب منها، هناك
كتاب، كمحمد خير الدين وعبدلطيف اللبي، بمسلوج

عسيرة في الميدان، لاسيما وأن داعيتها لا يبرهن على
الاضطلاع بها حقاً، سواء في مجال العلم أو في مجال
الكتابة، وهو الذي يقر بافتقاده طعم للمعرفة الواسمة - érudi-
tion^(٢١)، التي ليست له معها إلا علاقة متذبذبة طائشة.

- مثال آخر ربما هو أكثر بلاغة من السابق يجسده
الطاهر بن جلون، الذي كثيراً ما تطلبه وسائل الإعلام
الأوروبية، عن سذاجة أو غباوة أو رغبة في التسخير، من أجل
استجوابه في الإسلام والحركات الأصولية وفي الثقافة العربية
(التي يفترض بأنه يعرف بها)، هذا في حين أنه، كتابة، في
روايته المجازة (الليلة المقدسة) - أو (ليلة القدر) - يخلط ما
بين الشهور القمرية الإسلامية، ويصف صلاة الجنزة كما لو
أنها مشابهة لإحدى الصلوات الخمس... إلخ.

- حلقات ضعيفة أخرى في الأجهزة الهجومية عند
كاتبنا الفرنكوفون الجدد، يمكن رصدنا بنوع من اليسر،
منها مثلاً ذلك الصدع الذي يكتلون في إحداها بين العربية
الفصحى والعربية الدارجة، وذلك للخلوص إلى القول بأن
هذه الأخيرة هي «لغتهم الأم» وليست الأولى، وهذا كما لو
أنه لا توجد دراسات ومعاجم كثيرة تبرهن بالدليل المادي
على صلات القرابة والرتق الكثيرة، والمجهولة غالباً، بين
طبقتي العربية، الفصحى والعامية^(٢٢)، أو كما لو أن
الفرنسيين مثلاً في حياتهم اليومية يتكلمون لغة موليير أو
فولتير أو سان - جون بيرس، أو ليست لهم لهجاتهم العامية
والإقليمية.

ما أكثر الذرائع والتحايلات المهزوزة في الخطاب
الإيديولوجي لكاتبنا من الجيل الثاني عن أديهم، لكن في
بعض ثنائيات ذلك الخطاب ودقائقه، هناك أقوال وإعارة صادقة،
وإن على قلتها، تلمع كشطحات حبلى بشعور الاغتراب
والتمزق، شبيه بشعور التصدع في الكيان والهوية. هكذا
ينشد الطاهر بن جلون: «في هذا الوقت يبيع الجمهور، عراه،
أنفسهم لكل اللغات، لا يتذكرون شيئاً وهم على العمود
الفقرى للإنسان الممزق يحكمون»^(٢٣). وعند الخطيبي،

إن إلغاء أو تجاهل مثل هذه المسألة من طرف جيل ابن جلون وما دونه لا تفسره رغبتهم في استحلاب ضرعين وحدها، وإنما كذلك وعيهم الباطني المتزايد بأن موقعهم الاستراتيجي، الذي يحتلون أو يطعمون في احتلاله بالمركز - وبالتالي عبر التوزيع والإعلام يبلدانهم الأصلية - إنما يتألفونه بفضل تصريفهم لعمل «قوية» ذات هيمنة ونفوذ، هي اللغة الفرنسية، وبهذا يعتقدون أنهم يكونون أحسن تزودا بوسائل وإمكانات الترويج والترقية والدفع؛ غير أن الوجه الآخر للميدالية هو أن أكثر كتاب هذه الفئة موهبة وحظا («عرب الخدمة» و«أطفال الإعلام المدللون»)، وإن ذاع صيتهم، تراهم لا يمارسون أي تأثير حقيقي على الثقافة في بلدانهم الأصلية. ولا أدل على ذلك من كون أعمالهم الأدبية المنقولة إلى العربية لا تعرف هناك مبيعات مهمة، كما أنها في أصلها قلما تصدى حدود النواتج الثقافية الضيقة أو شعب الأدب الفرنسي بالكليات.

ختاما، يحسن بنا أن نضع ثلاثة استنتاجات لعلنا بها نوضح نقطا من صميم نيتنا واختيارنا.

أولا : رجائنا ألا يفهم من تحليل موضوعنا أننا نريد ونبني أقول أو زوال الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، بصفته علامة ودليلا على سلبية الهوية المزدوجة؛ ذلك لأن هذا المصير إن كان منطويا في الضرورة والمعنى التاريخيين، فلا أحد يستطيع معه شيئا، سواء ارتضاه أم تأباه. لكن في المقابل يحق لنا، مبدئيا، أن نعزو نقطا في شكل إشارات وتنبهات:

- أن يمارس فاعلو ذلك الأدب ما يمكن تسميته بالقبول الذاتي في لعبة الانتماء والاحتفال التي تفرضها عليهم لغتهم في الكتابة والإبداع.

- أن يقللوا، وإن أمكن أن يلغوا، عداؤهم المترسخ لزاء اللغة العربية والهوية القومية والثقافية لبلدانهم الأصلية، وهو عداو يظهره كلفا استبد بهم منطق الترجسية والتبشير الذاتي.

كرامة بين شفتيه، مالوا في الغالب الأعم إلى مقاطعتها أو هجرها، رافضين لعب دور «حركي» أنابها، حتى إن كان عليهم أن يؤدوا ثمن ذلك على صعيد الدفع النشري والإعلامي؛ وهناك كتاب آخرون صرخوا في وجه السياسة الفرنكوفونية وناهضوها، ذاهبين إلى حد الدعوة إلى لغة الأصل وممارستها، كما فعل كتاب ياسين في وضعه مسرحيات بالعامية الجزائرية، أشهرها (محمد... أحمل شططك) ١٩٧١، وكما فعل رشيد بوجدر الذي لم يجد تريباكا ضد شفاء وعيه التاريخي واللساني سوى في إعادة الحياة إلى علاقته بالعربية كقطب الرحي للكتابة وعلامة محسوسة للحق في تجديد الذاكرة الثقافية الجماعية وفي توحيد الهوية القومية العميقة... وكيفما كانت نتائج تجربة بوجدر المتحدة، فإن فعله الصادق الجريء يقول وحده الشيء الكثير عن مأساة الاستلاب اللغوي والثقافي عند الكتاب من جيله.

إن شهادة بوجدر كشهادة سابقه مالك حداد وأسيه جبار والشاعر المغربي زغلول مرسي صاحب ديوانين^(٢١)، لتبدو لنا موجهة إلى تأمل التابيين، إلا أن وجوها مميزة للأدب المكتوب بالفرنسية ونشاطه مازالوا معبئين ليس لسردمة «فترة الانتقال» فحسب، وإنما أيضا لطرح جرح الانكسار الثقافي، والازدواجية اللسانية، ولتمديد لذة الإقامة في لغة الآخر، مجتئين تماما من أفق فكرهم أسئلة جوهريه، كذلك التي طرحها مثلا الكبير ميمى في كتابه (صورة المستعمر). وبالفعل، من ذا الذي بين هؤلاء يتذكر اليوم نوع هذا الكتاب الواحي الصادق:

إن مشكل (الأدب الفرنكوفوني) لا يمكنه أن يزول إلا على نحوين : إما نضوب طبعي للأدب المستعمر، فيكون على الأجيال الآتية، الناشئة في الحرية، أن تكب بلتها المترجمة؛ وإما من دون انتظار هذا الحل، أن يراهن الكاتب على إمكانية أخرى: أي أن يقرر الانتماء الكلي إلى الأدب المختروبولى^(٢٢).

ثالثا : إذا كانت اللغة، بحسب مجمل التماريف المتداولة، هي مالكة الهوية ووعاها الطبيعي، فإن كتاب العربية في بلاد المغرب هم حقا العاملون في اتجاه توطيد شروط التجانس الثقافي وتفعيله داخل مجتمعهم، الذي هو في أمس الحاجة إليها من أجل اتقاء مخاطر التفكك والتصدع في نسج شخصيته الأساسية^(٢٤). صحيح أننا نراهم يلاقون صعوبات موضوعية جمّة في إسماع أصواتهم ومواهبهم خارج حدود التراب الوطني، وذلك لأسباب تعود إلى ضعف عوامل التنافس الإبتاعي والمصاحبة الإعلامية والنقدية الضرورية، إضافة إلى انخفاض «عملقة لغة الضاد»، ليس ذاتيا بل على صعيد موازين القوى اللغوية العالمية؛ لكن رغم ذلك كله، هناك علامات إيجابية، منها الوعي بضرورة التعريب العقلاني للإدارة والتعليم بوصفه اختياراً استراتيجياً، ومنها التحرر التدريجي من سلطة ثقافة المهور المصري - الشامي، ومنها ظهور دور نشر وطنية نشيطة.... وكلها علامات تشير إلى أن المستقبل يترسم تاريخيا على أرضية الإبداع والإنتاج بالعربية، ويتشكل بين نبوتها وغلالتها. فهل لأحد الحق في أن يقلق من هذا المسار، أو أن يماكسه بالهج في اعتبار أو تصوير تلك اللغة كلفة محزنة وعملة قردة كما يظن ويقول البعض؟

إن الرهان الأكبر عند كتاب العربية الفصيحة (وحتى العامية) هو أن يتمكنوا من الإتيان إلى العالمية واستحقاق اعتراف الغير في بلدان الشمال، على غرار كتاب أمريكا اللاتينية وآسيا وأوروبا الشرقية، أي الإتيان من تربيتهم ومن حقلهم الفخري والثقافي واللغوي، إذ إن العالمية الحق هي تلك التي تتوخاها ونقصدها ممولكين في المقام الأول على حيوية تراثنا وأوجه وجودنا وظهرنا في العالم، أو بكلمة واحدة على هويتنا التاريخية - الثقافية. واللغة، بالطبع، هي لهذه الهوية الأساس الحامل والباعث والناقل.

— أن تأخذهم فرنسا بالرعاية والعناية من دون تمييز ولا مساومة، لأنها مدينة لهم بالشئ الكثير في إشعاع لغتها وثقافتها، ومسؤولية عنهم أخلاقيا ومعنويا، سواء كانوا من أجيال الكبار للمروفين، أم من جيل الشباب «البوره»، الفرنسي المولد والجنسية، هؤلاء القاطنين غالبا في ضواحي المدن الكبرى، مبغرى الهوية، رازحين تحت نير التهميش والإقصاء والعنصرية^(٢٥).

ثانيا : إذا كان معيار الانتماء إلى هذه الثقافة أو تلك هو الأساس لغويا، بحيث إن من يكتب بالعربية يدخل تاريخ أديها ومن يبدع بالفرنسية - ولو كان غير فرنسي الجنسية - ينتسب إلى ثقافتها وأفقها، فإن أعز شرط مطلق مطلوب للإبداع هو اللغة العربية، وتفعيلها الثقافي. والحال أننا نشاهد اليوم كيف أن فرنسا، على سبيل المثال، تسن سياسة حازمة في نشر لغتها وثقافتها بأقوى وأجمع الوسائل السمعية البصرية والاستقطابية، وذلك عبر مجموع مستعمراتها القديمة أساسا، وهي السياسة المعروفة بالفرنكوفونية التي تصارع الأمتلجول - أمريكية في مؤتمرات العملة والمغال الدولية، وهذا من أجل كسب مناطق الهيمنة وقوات النفوذ والتأثير، وإن على حساب لغات حضارية عديدة، كالعربية مثلا. ولا نرى أننا بذلك نلج نرؤم التعميب للغة الضاد أو الانغلاق عليها، ولا فسا القول في علاقة الفرنسي أو الإنجليزي مثلا بلغتهما، وهي أساسا علاقة حب وأثرة وتعلق؟ إن ما نطمح إليه هو أن نقتنع جميعا بضرورة تحقيق مجال ثقافي متجانس الأبعاد والمكونات، أي غير عمق الأوصال والنواظم (أو الكودات)، وذلك سواء على صعيد اللغة أو على صعيد الفكر والرؤى؛ ومن دون تحقيق التجانس بهذا المعنى، كما يعرف غيرنا جيدا، لا تقوم لأي ثقافة قائمة، ولا تقدر على المنافسة والابتكار. فهل من اليب، إذن، أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟ وهل من المعقول أن نترك ثقافتنا تتسحق تحت ضغط الهيمنة وعلاقات القوى المتصارعة؟

في ١٩٥٤) التي تنكّر لها كتابة لما فيها من نقد وقدر حيوية المغرب الإسلامية، فإن رواية Les Bouches، الواصفة لتعلمة المهاجرين في ضواحي المدن الفرنسية من خلال حياة شخصيتها الرئيسية «والديك»، تعد أول أعماله التي عبر فيها عن تمزقه النفسي والكلياني ونأسه من الحياة في أوروبا.

١٠ - كتاب ياسين Les Lettres Nouvelles، يوليو - أغسطس، ١٩٥٦.

١١ - جاكبلن أرنو La Littérature Maghrébine d'expression Française، ط. بيليسود باريس ١٩٨٦ بجا، ص ٨٨.

١٢ - مالك حداد في Études Méditerranéennes، العدد ١١، الدورة ٢، ١٩٦٣، ص ١١٨.

١٣ - انظر أسية جبار في Jeune Afrique، العدد ٣، ديسمبر، ١٩٦٢، ص ص ٢٦ - ٢٧.

١٤ - ج. أرنو، مؤلفها المذكور، ج ١، ص ١٢٠.

١٥ - انظر مقالة الطحيطي «Bilinguisme et Littérature» في Maghreb Pluriel، ط. دنيول، باريس، ١٩٨٥.

١٦ - ع. الطحيطي La Mémoire Tatouée، ط. دنيول، باريس، ١٩٧١، ص ١٦١.

١٧ - إن المهود الذي بدله عبدالمعز بنبد الله وإن شابه بعض الأبطال وسوء التنظيم، وانقصر على أسلوب العيانت والتعليل بأهمها عناية الرباط وقيال زعير، يمدّ كافيًا للرد بالليليل السادي على أطروحة لوى - برنوت Introduction de L'arabe Moderne في كتابه L'arabe Moderne، الطائلة بأن العامية المغربية مستقلة عن العربية الفصحى بقدر استقلال اللغة الإيطالية الحديثة عن لاتينية شيسرون. انظر:

أ - عبدالمعز بنبد الله: الأصول العربية والأجنبية للغة المغربية (١٩٦٤)، مضروب على الآلة الكاتبة) «نحو تفصيل العامية في الوطن العربي» (١٩٧٢) بحث يحير على الأول ويغفر.

ب - محمد الحلو، معجم الفصحى في العامية المغربية، طبعة المدارس، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

ج - الشيخ أحمد رضا، قاموس ود العامي إلى الفصحى، دار التراث العربي، بيروت، ١٩٨١.

د - فليسان مونتني L'arabe Moderne، باريس، ١٩٦٠، ص ص ٦٩ - ١٠٣.

هـ - بنسليم حميش «مواد أولية من أجل معجم الدارجة الفصحى»، ضمن لغتها المنهج في اللغة والأدب، ط. نوبال، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ص ٩٢ - ١٠١، أو كتابها Au Pays de nos Crises، ط. أفريقيا - الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص ص ١٨١ - ١٩٠.

١٨ - الطاهر بن جلون Cicatrices du Soleil، ط. ماسبيرو، باريس، ١٩٧٢، ص ٢٨.

١ - نقصد بالمغربي الجزائر والمغرب، حيث شكل الأدب المكتوب بالفرنسية ظاهرة لم تعرفها تونس إلا في حدود ضيقة، مع أسماء تكاد تعد على رؤوس الأصابع، مثل أغير ميمي ومصطفى القليلي وصلاح كرمدي الذي يكتب أيضا بالعربية، وعبدالله المؤيد.

٢ - مالك حداد، Le quai aux fleurs ne répond pas، ط. جوليار، باريس، ١٩٦١، ص ١٤.

٣ - أغير ميمي Portrait du Colonisé، ط. بوفير، هولندا، ١٩٦٦، ص ١٤٧.

٤ - ج. شيسرون Aveux et anathèmes، ط. جاليمار، باريس، ١٩٨٧، ص ٣٩. في الكتاب نفسه (ص ١٤٥) يسجل هذا المفكر الروماني الأصل: «داخل لغة مستعارة تكون واعين بالكلمات. إنها لا توجد فيها بل خارجها». وهذا الفارق بينا وبين وسيلة تعبيرنا بقصر لما يصعب أو يستحيل أن يكون المرء شاعرا في لغة غير لغته. فكيف يمكن استخلاص مادة كلمات ليست متجذرة فيها؟ إن الرواد الجدد يحميا على سطح الكلمة، فلا يقدر داخل لغة تعلمها متأخرا أن يترجم هذا الاحتضار الجولي الذي ينحدر منه الشعر». انظر حوارنا مع شيسرون في كتابنا معهم حيث هم. ط. القاراي (٢)، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١٤١ - ١٥٦.

٥ - انظر دراستنا حول «الفرنكوفونية ضد الفرنسية» في مجلة الوحدة، مايو ١٩٩٢. إن «الفرنكوفونية»، كما نعلم، لا تقتصر على المؤسسات والصحافة والثقافة والجزائر الأدبية وحدها، بل تمتد ذلك كله إلى ميدان كالمهاضة والأغنية، فتتظم هنا وهناك دروات الأملاب «الفرنكوفونية» ومهرجانات الأغنية «الفرنكوفونية» وحتى الضحك «الفرنكوفوني» والغربي في الأمر أن السلطات الفرنسية تن في نظرها سياسة ثقافية حمالية عبرت عنها في مؤتمر اللغات المتحد في مراكش (أبريل ١٩٩٤) تحت شعار ما أسمته «الاستقاء الثقافي»، كما أن وزير الثقافة الأسبق السيد جاك لويون كان قد تقدم للبرلمان بمشروع قانون لتطوير الفرنسية من الكلمات الإنجليزية Anglicismes وتغريم مستعملها في التعليم والمرافق العمومية، أما خلع السيد دوستالازي فقد عرف بتصريحاته المتصرة لوحدة الجسم الثقافي الفرنسي، ومنها «إن فرنسا ترفض تمدد الثقافات بها، لأن ذلك يلزم اختيار خطا على وحدة الأمة الفرنسية» (كك).

٦ - كتاب ياسين في Les Lettres Nouvelles، يوليو أغسطس، ١٩٦٥.

٧ - L. Hejlslev، لوى هيلمسليف، Prolégomènes à une Théorie du Langage، الترجمة الفرنسية، ط. ميتوي، باريس، ١٩٥٦، ص ٩. انظر كذلك رومان جاكيسون Essais de Linguistique Générale، الترجمة الفرنسية، ط. ميتوي، باريس، ١٩٦٢، الفصل ١١.

٨ - لوى هيلمسليف، المصدر نفسه، ص ص ٩ - ١٠.

٩ - إدريس الشرايبي، Les Bouches، ط. دنيول، باريس، ١٩٥٥، ص ص ٥٥ - ٥٦ و ص ١١. بعد روايته الأولى Le Passé Simple (المنشورة

٢٠ - مالك حداد، Les Zéros Tournent Rond، ط. ملسبر، باريس ١٩٦٦، ص ١٩.

٢١ - زغلول مرسى، D' un Soleil Réticent، ط. جراسى، باريس، ١٩٦٩، Gués du Temps، ط. لامران، باريس ١٩٨٧.

٢٢ - الجير ميسى، Portrait du Colonisé، المرجع المذكور، ص ص ١٤٧ - ١٤٨، انظر كذلك مقدمة لأنتولويجته- Ecrivains Francophones du Maghreb، ط. سيجرس، باريس ١٩٨٥. كان وعد أ. ميسى أن يخصص الجزء الثانى من هذا العمل للكتاب بالعربية، إلا أنه لم ينجزه إلى حد هذا اليوم، انظر كذلك مقالاته الحديثة والكتابة بأى لغة؟ فى Le Monde diplomatique، سبتمبر ١٩٩٦

٢٣ - من بين أركان الشباب «البور» الذين لا يعترف بهم الفرنسيون ولا يعرفون فى بلدان أبائهم الأصلية، يمكن أن نذكر هذه الأسماء: فريدة بلجول، عقلى تاجر، مهدى العلوى، أحمد كلواز. وهم مع آخرين أتجوا رويات «سبر ذاتية» ما بين ١٩٨٣ و ١٩٨٧ ونشروا معظمها فى دور صحيرة، لم يبد هذا التاريخ اعترضوا ولاذوا بالصمت.

٢٤ - إن تلك المظاهر آتفة اليوم من الانتقال من طور الكمون إلى طور الظهور والاستشراء. وحسبنا أن ننقل إدراك بعضها من طرف مؤرخ - مفكر، هو عبدالله المروى الذى يسجل بحق: «إن الشعور بالمرارة لا يقلل البتة فى البلدان المستعمرة سابقا، فلكان حالة الهيمنة لا تقاى تبعاً لإنتاج نفسها، والشباب يعيشونها بالحدة ذاتها التى تجدها عند الكبار. وصحيح أيضاً أن المستعمر القديم إذا كان قد اختفى جسدياً، فإنه مازال حاضراً بثقافته ولغته وعقليته فى الطبقات والإدارة والشارع. وهذا الحضور غير المرغوب فيه، والصلى مع ذلك على الاجتثاث، هو الذى يديم وضعية تخفى فى أى وقت الجسور القديمة» (انظر Esquisses Historique، المركز الثقافي العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ١٦٦).

١٩ - ع الخطيبى، La Mémoire tatouée، المرجع المذكور، ص ص ١٢٨ - ١٢٩. من الغرب حقاً أن نسحق موطناً غربياً كبيراً، هو تيسرى دى بوسى، يسأل الخطيبى هذا السؤال المميز: «إلى مذهب لهذا الشعب الذى يرى أن اللغة الفرنسية قد كتبت قليلة الإغصاب Fécondation مقارنة مع نجاحات الأدب الأمريكى - اللاتينى فالإسبانية المستوردة قد أخصبت قارة بأكملها، بيد أن هذا لا يمكننا قول حقاً عن الفرنسية نفاها إلى بلدان المغرب» (انظر ص الاستغراب فى Penser le Maghreb، ط. سمير، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٣٩). وفى الكتاب نفسه راجع رسالة الخطيبى الاحتجاجية إلى آلان ديكر وزير الفرنكوفونية الأسبق، وذلك بعد أن منع منظمو مناظرة الأوضاع العامة للفرنكوفونية إدراج ورقته فى أعمالها (العام ١١، ١٢، ١٣ ديسمبر ١٩٨٩) لما تحويه من أفكار خارجة عن الخط ولا تخدم سياسة فرنسا الثقافية (المرجع المذكور، ص ص ٧٩ - ٨٨)، وهكذا برى من خلال هذه الورقة، وأمثالها كثيرة، أن كتابنا لا يطلب منهم أن يكتبوا بالفرنسية ويصمروا على إشباعها فحسب، وإنما كذلك أن يكونوا حذام الأعصاب الفرنكوفونية نظماً وسياسة محددة الاحتمارات والرؤى. وهذه الحقيقة، حتى ابن جلون، طبعا بكثير من التماخر، بات يكتشفها، إذ أنه أقدم على التصريح بها على إثر فائز دورى (دور الداخلية الأسبق) حول الهجرة، فكتب بعنوان مؤثر «للى لن تلجى إلى فرنسا»، وإن الفرنكوفونية غير متوافقة مع سياسة الهجرة الحالية أو إذن لعله من الأفضل أن نقول الأشياء على نحو كلى (Cynisme) مؤكداً أن هذه الحكاية (الفرنكوفونية) ليست سوى أداة (Gadget) سياسية تضخ لفرنسا مصالحها الاقتصادية التى لا يستهان بها وكذلك منطقة نفوذ مهمة. (لومند، ١٨ - ٢٠ - ١٩٧٧). إنه ثبت مرعب ما كان لصاحبه يفينا أن يسجله مكتوباً قبل جائزة غانكور التى لم يحصل عليها، كما نعلم، إلا بصعوبة جملة، أى بفضل صوت ترجميى واحد هو صوت دقيبل بولانجى



صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨

رضوى عاشور*

مهداة إلى ابن قرية عين غزال، الدكتور إحسان عباس.

قد تكون هذه القصة هي الملحمة التي كانت دوماً في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، عبر مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتي استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أفواه أبطالها... وليس بمسيدا أن يكون عنوان بنادق الجليل الذي تردد على لسان غسان وفي أوراقه، ذا علاقة بهذه القصة. (الأثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢).

المكان: قرى الجليل. الزمان: نهاية الثلاثينيات، أثناء الاحتلال البريطاني لفلسطين والثورة الفلسطينية. البطل أقرب للأبطال «المطاردة» في الملاحم الشعبية، فهو مثلهم فقير ووحيد وذو بأس وحيلة، يحمل الأسماء ثم يفادها اضطراباً؛ تخمله قدماء الحافيتان يقطع بهما قرى الجليل، من تلال ترشيحا إلى الغابسية:

موضوع هذه الورقة** هو فلسطين ١٩٤٨ في أربعة نصوص روائية؛ أركز على حوار هذه النصوص مع الواقع التاريخي، ومع بعضها وبعض، عبر أساليب متباينة في الكتابة تكشف خصوصية المواقع المتناظرة لكل كاتب وتنتج تاريخية نصوصه. العاشق ١٩٦٦:

الرواية الأولى رواية ناقصة، إنها رواية (العاشق) لفسان كنفاني، بدأها عام ١٩٦٦ واستشهد عام ١٩٧٢ ولم ينجز منها سوى ستة فصول قصيرة فضمتها لجنة تخليد ذكره مجلد الروايات مع نصين آخرين ناقصين هما (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان). تقول اللجنة في تصديرها للنص:

(*) أسعد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس. ناقلة روائية مصرية.

(**) اعتمدت الكتابة في هذه القراءة على الترجمة الإنجليزية لنص أليكس وكل ما أورده من القياسات من ترجمتها.

متعدد الأسماء، مطرود ومطارد، يعيش في الخيم في لبنان ويتسلل كلما تمكن إلى قريته في دير الأسد ليلتقي بأمراته. قصة العاشق في (باب الشمس) وإن احتلت مركز الحدث تشكل أيضاً إطاراً لعشرات القصص، مكانها غالباً الجليل وزمانها ١٩٤٨، وتمتد إلى غزو بيروت، ومذابح شاتيلا، ورحيل المقاومة من بيروت، وحرب الخيما. وكما توزعت حياة يونس بين الجليل والخيم في لبنان تتوزع أحداث الرواية بين ذاكرة الجليل: القرى والبيوت والرحيل، وواقع الخيم. ولكن القصة - الإطار وهوة الحدث هما حكاية يونس - والاسم دال - وحبه لنهيلة الذي يدفعه إلى التسلسل عبر الحدود ليلتقي بها في كهف عند مشارف قريته. في ذلك الكهف، باب الشمس، يجتمعان، ويسكن كل إلى زوجته، ويأتي الأطفال.

تلك حكاية تنتمي إلى الماضي؛ فالعاشق يردد الآن في غيبوبة الموت؛ وتحليل يستحضر الحكاية، يعيدها على بطلها آملاً في أن ينهض من غيبوبته، أن يخرج من بطن الحوت فهو يونس:

وعندك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السرير الذي يشبه الثابت. سوف تقوم، وتكون طويلاً وعريضاً المنكبين تحمل عصا في يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولاً إلى مغارة باب الشمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوكلك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك - قريتك وتخفي. (ص ٣٤)

ولا يكتفي خليل بالحكي عن يونس بل يقلد شهرزاد (الليالي) منتقلاً من قصة إلى قصة، يدرأ الموت بالقصص، يدرأه عن نفسه وعن صاحبه، ولكنه، على غير شهرزاد، يبحث عن معرفة مراوغة بين وقائع تتكاثر وتشابك، تكاد تضمر وتغرق. (باب الشمس) رواية مسكونة بالخوف والأسئلة ووعي النهايات والتشبيب بالحكاية - الذاكرة في مواجهة الموت.

وفي اللحظة التي أغلق فيها الباب الحديدي في سجن عكا على قاسم أو عبد الكريم، أو العاشق، أو الحسين رقم ٣٦٢ انفتحت المصاريح عنه في كل القرى التي كانت تتواصل كالشريط الباسي الصجول من صفد إلى عكا. (ص ٤٣٩).

وبعيداً عن التفاصيل لتحديد صورة العاشق، رسماً وبالكلمات، بحصان بلازمه، وبنطقة، وقدمين حافيتين يطلأ بهما النار فضلاً وليس مجازاً، يسقطهما في بركة شرب الخيل لكي تبتردا، يراهما المطلق ملفوفتين بكوم كبير من القماش المتسخ. (يركز غسان على القدمين).

بدأ غسان كنفاني روايته عام ١٩٦٦ أي في بداية مرحلة الكفاح المسلح؛ وفي ظني أنه أراد أن يجعل من (العاشق) - وهو، بمعنى من المعاني النص التوأم لأم سعد - نصاً يجسد عنصر الاستمرارية في التاريخ الكفاحي للشعب الفلسطيني؛ إذ بدأ أن نكبة ٤٨ تمثل قطعة بين ثورة ١٩٣٦ وما بعدها. سوف يسجل غسان كنفاني لأبطال حقيقيين يشكلون حلقة الوصل تلك بين الثورة الفلسطينية في نهاية الثلاثينيات، والمقاومة التقليدية للأهالي عام ١٩٤٨ التي استمرت طوال الخمسينيات عبر أعمال التسلسل من الحدود اللبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التي انطلقت عام ١٩٦٥. استشهد غسان كنفاني قبل أن يتم مشروعه، ولكن الصفحات التي كتبها تكفي لمعرفة أنه كان يصعد كتابة قصة «بطل» تصلح ذكراً لحركة لوزية في زخم البدايات.

العاشق ١٩٩٨:

في روايته (باب الشمس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، يكتب إلياس خوري روايته عن العاشق. يحاور غسان كنفاني صراحة وضمناً، يكمل نصه ويبدله وهو يضيف إليه. سوف يبدأ خوري الرواية من النهاية؛ فالعاشق يردد في غيبوبة الموت والراوى خليل، ابنه الروحي وطيبه الممرض، يرعاه ليل نهار آملاً في إعادته إلى الحياة. يحلمه ويطمعه وأيضاً يحكي له، يذكره بما سمع منه من الحكايات. العاشق، هنا أيضاً،

بحضورها. أما مركز المشهد فليس من «يحمل روحه على راحته ويلقى بها في مهاوى الردى»، بل ذلك الذى يحمى وجوده فى أرضه بأى ثمن وإن اقتضى ذلك حبسها فى جسد قطة، يقول المنشائل فى «كيف تحول سعيد إلى هرة تموء» إنه كلما أراد أن يفصح عن سره ما خرج من تحت شاربته سوى قطة تموء:

تصور روحك، بعد موتك، حلت فى هرة.
فبحثت هذه الهرة لتسبب فى فناء بيتك. فخرج
ابنك حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من
اللعب. فناديته فموت. فزجرك. فناديته طويلا،
فموت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت فى حال
سبيلك وحالك كحال الفتى العربى فى شعب
بوان: «غريب الوجه واليد واللسان».

هكذا حالى من عشرين عاما أهر وأموء حتى
أصبح هذا الطول يقينا فى خاطرى. فإذا رأيت
هرة توسوت: لعلها والدتى، رحمها الله! فأهش
لها وأبش وكنا نتصاروا أحيانا. (ص ١٠٢ -
١٠٣).

يضفر إميل حبيبي المضحكات بالميكيات، بل تقتضى
الدقة القول إنه يضحكك وأنت تبكى، ليس فقط لأنه يخلط
المأساة بالهزل ولكن أيضا لأن عينه تلتقط عناصر المفارقة
الساخرة مهما كان الموقف مفاجئا، وليست صورة القطة التى
تموء سوى صورة من سلسلة من العصور المجازية الدالة على
وضع عرب ١٩٤٨ داخل الدولة العبرية، وهى سلسلة من
الصور تحيط بتعقيد الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والكوص
فيه. هناك أولا دياميس عكا، تلك السراويل والمالك تحت
عكا القديمة، لا يعرفها سوى أهلها. هذه الدياميس زمان -
مكان، تاريخ وجغرافيا، علاقة بالذات وبالأخر، هوية وقاع،
اختيار وضرورة. سعيد «محشور» فى الدياميس ويسمى إليها
فى آن. وهناك ثانيا صورة الكنز المدفون فى باطن الأرض -
تلك الصورة المستوحاة من (ألف ليلة) وحكايات التراث
الشعبي - يعمله عم المنشائل ولكنه يفشل فى الخروج من

يكتب إلياس خورى نهاية مرحلة ولا أقول نهاية
المقاومة، فهناك من يواصلها من قوى مستجدة. إنه يكتب
نهاية ذلك المشروع المحد الذى بدأ عام ١٩٦٥ وانتهى
بالتخلي عن الكفاح المسلح والاعتراف بسيادة إسرائيل على
الأرض الفلسطينية التى احتلتها عام ١٩٤٨. فى حكايات
خليل تشبث بذاكسة مهتدة، ذاكسة قرى الجليل
«الإسرائيلية» الآن فى الخطاب المهيم. يقدم النص خطابا
بديلا ومناهضا يحى فيه ذاكسة انتحالتنا لقرى الجليل
وانتمائها لنا عبر حكى تاريخنا فيها وتاريخها فينا. فى الحكاية
- روايتها ونذكرها واستحضارها - مسمى لاصطيد الحقيقة،
وبناء ذاكسة - حاضنة لبداية جديدة تنسل خيط الحياة من
داخل لحظة الموت. خليل يرشد ليقاط يونس بالحكى، يحكى
له ومعه وعنه. تتكرر: «قم أيها الرجل وانظر إلى صفحة
القمر» ثم «اكتمل القمر أيها الرجل السابح فى الشرائف
البضاء» انهض وانظر واشرب معى الشاي» (ص ١٧). تبدل
الأدوار فيصبح الابن أباً لأن الأب بعد أن يتوغل فى الموت
يولد مرة أخرى:

على أن أحسب عمرك الجديد، قررت أن أحسبه
من لحظة سقرطك فى الغيبوبة وهذا يعنى أنك
دخلت منذ أربعة أيام فى شهرك السابح.

أنت فى رحم الموت، منذ سبعة أشهر وعلى
انتظار ولادتك التى ستأتى بعد شهرين.

ها نحن فى الأول، كما طلبت، وأمامك كل
عذابات الطفولة.

تعال نبداً. (ص ٤٤٧).

سعيد الملك، سعيد المنشائل:

فى نص (الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس
المنشائل)، عرسلك، حيفا، ١٩٧٤، يكتب إميل حبيبي عن
سعيدين: سعيد أبى النحس المنشائل «يعمل الرواية» وسعيد
الملك المتسربل بعباءته الحمراء. يحتل العاشق فى وعى عرب
١٩٤٨ مساحة جانبية من المشهد وإن كانت تضئحه

(Trans. from the Hebrew by Vivian Eden, New York Harper and

Row, 1988) كهف هائل مستقر تحت مركز القرية وعلى باب

الكهف رصد ديك أحمر وضعه الجن حارسا على الكثر اغنيا

فى الكهف. ويربط الكاتب بين الكثر والكهف من ناحية،

والذاكرة ووعى الهوية من ناحية أخرى.

يصدر شماس نصح باقتباس لكللايل يل يقول:

غالبًا ما تكون الرواية الأولى للكاتب مسيرة ذاتية

مموهة، أما هذه السيرة الذاتية فهي رواية مموهة.

يحتفظ شماس باسمه وباسم أبيه وأفراد أسرته

ولكنه يصنع من عناصر السيرة مسيرة للتجربة

الجماعية وسؤال الحاضر المؤسس على ذاكرتها

المشتركة. «فشباك الذاكرة تطوق الصياد»

(ص ٧٢).

ويربط شماس بين الحكاية والذاكرة ووعى الهوية:

كان العم يوسف هو أول من أخبر الصغير بحكاية اسمه،

ساعتها كان الصغير واقفا على تلك الصخرة التى تغلق باب

الكهف. يقول راوى (أرابيسك) عن عمه يوسف القدير فى

قنوق القص:

كانت قصصه مجدولة فى بعضها، تلتقى

خيوطها وتفترق، تلتف وتنفتل فى أرابيسك

الذاكرة اللامتناهى.. بعيد قصصه مرات ومرات

بتعديلات تبدو طفيفه ولديه قصص لم يحكها

سوى مرتين أو ثلاث طوال حياته. تنوج حوله

قصصه فى تيار ملفن من الإيحاء يربط البدايات

بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

(ص ١٢٧).

ولولا حكاية العم يوسف لما أمكن الاحتفاظ بحكاية

العائلة. ورغم ذلك تبقى الحكاية ناقصة يتعين على الراوى

إكمالها كما يتعين عليه أن يحصل على النصف الآخر من

التميمة.

السرداب فيتحول إلى مقبرة. وهناك ثالثا كهف الطنطورة

نسبة إلى طنطورة وهى قرية دارسة دمرها الإسرائيليون. نقول

باقية الطنطورة فى ليلة زواجها من سعيد:

ها نحن نعلم بيتا واحدا. أصبحت أملى يا ابن

عمى. وأنا أريد العودة إلى خرابث قريتي

الطنطورة، إلى شاطئ بحرهما الساكن. ففى

كهف فى صخرة تحت سطحه يسكن صندوق

حديدى، ملئ بذهب كثير، مصوغات جدتى

ووالدتى وأخواتى ومصوغاتى، وضعه والدنا هناك،

وأخضاه وأعلمنا بأمره حتى يلجأ إليه كل محتاج

منا إليه.. أريدك، يا ابن عمى، أن تشدبر أمرنا

حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة، أو أن

نعود وحدك فنتشغل الصندوق من مخفيه، فيخبنا

ما فيه عما أنت فيه. وأنا لا أريد لأولادى أن

يولدوا محدودين. لقد تعودت أن لا أتفنى إلا

بحرية يا ابن عمى. (ص ١١٦ - ١١٧).

يرتبط الصندوق بالذاكرة والموروث المادى والروحي،

ووعى الهوية. لكل، إذن، صندوقه الحديدى، وطنطوره

حيث أخفى والده كنزه الذهبى. السرمدون وأيضا شائع

ومشترك. ثم يتحول كهف الطنطورة إلى مخبأ للسلاح

وموئل سرى وحلفه وصل بين أهله والفدائيين فى لبنان.

ليس مخبأ «لست بمخفى» ، يا أماءه ، يقول ولاء ابن سعيد

المتشائل لأسه، «إنما حملت السلاح لأننى مللت

اختباء كم». (ص ١٤٢).

فى نص المتشائل توظيف مدلل لصورة الكهف

والكنز المدفون فيه. وهى صورة يطلق منها إميل حبيبي العديد

من الترميمات.

تنوعات على صورة الكهف:

يلتقط كل من أنطون شماس وإلياس خورى من إميل

حبيبي هذه الصورة لتصبح عنصرا أساسيا من عناصر الدلالة

فى روايتهما. ففى (أرابيسك) ١٩٨٧ لأنطون شماس

لم شمل من بقى ومن هجر، والوحش المترص بهذا الإمكان، والحواف من أن يكون هذا الذهب المتلألئ (وعى الهوية والأشكال الكفاحية المعبرة عنها) مجرد ومضة عابرة بتظلمة ظلمة الليل. أما الشق الثاني الخاص بأسلوب الكتابة فينقله الكاتب مرتين، يوصف أسلوب العم يوسف في القص ويمارسه هذا الأسلوب نفسه، إذ تلتقى خيوط السرد في (أرابيسك) وتفترق، تلتف وتفتل ونموح حوله فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

وكما فعل العم يوسف لا يعطى شماس قارئه إلا مفاتيح صغيرة، ويتركه بين الغرف المتعرجة وأمام الأبواب المواربة ليبحث عن طريقه بين أرابيسك الذاكرة وصولاً إلى المعنى وتصور المستقبل.

يحتفظ إلياس خورى بكهف أنطون شماس ولكنه ينقله من حيز التكثيف الشعري والصورة الرمزية المضغرة بحكاية أسرة من فسوسة، وهى قرية من قرى الجليل، إلى تفاصيل واقعية. قباب الشمس كهف له ملامحه المحددة والمفصلة، يأتي إليه يونس متسللاً من لبنان ليلقى بزوجه. إن دلالة الصورة واحدة، رغم اختلاف أسلوب كتابتها فى النصين، يربط الكهف باكتمال النصفين فى اللقاء، وهو اكتمال قائم على الارتباط بالمكان، والذاكرة. فى (أرابيسك) يظل هذا اللقاء إمكاناً بعيد المنال. أما فى (باب الشمس) فترى تحقيقه فى لقاء الزوجين المتكرر وما ينتجه هذا اللقاء من ذرية. ويكرر فى الروايتين مشهد تتشابه عناصره إلى حد التطابق، فيصور شماس فى (أرابيسك) وخورى فى (باب الشمس) حلم التلاقى بلحظة تلاحم جسدى بين رجل وامرأة تبلو فظاظية متجاوزة قيود الزمان والمكان.

تاريخ وكتابة:

فى نصوص (المتشائل) و(أرابيسك) و(باب الشمس) ثلاث محاولات للتأريخ لتكبة عام ١٩٤٨. وإذا لا يتسع المجال لتفصيل ذلك أكتفى بالإشارة إلى أسلوب التناول فى كل نص.

وكلما تذكرت ذلك اليوم الذى وقفت فيه على الحجر المسحور فى مركز الدوارة أتابعه وهو يقلم الأغصان الجافة للكرمة ليفسح المجال للنسج المتصاعد باتجاه الربيع أميل للاعتقاد أنها لم تكن محض صدفة أن أسرى بقصة اسمى. جاعنى المشهد يوم أخبرنى العم زكى عن النصف المفقود من التميحة. ساعتها عرفت أن العم يوسف هو الذى أسرنى ذلك اليوم وهو يقلم أغصان الكروم - فلولا ما أمكن الاحتفاظ بذاكرة العائلة.

وها أنا أقف على مدخل الكهف بلا مفتاح أو بمفتاح مثلوم فى يدي. أعطانى العم يوسف فى دهائه الكبير مفتاحاً صغيراً لأستخدمه فأجد طريقى بين الغرف المتعرجة للأرابيسك حيث أقف على المدخل الموارب ليسواة تكمن وراءها قصة أخرى ستبدع نفسها بشكل مختلف.

ثم يواصل شماس:

والآن ترجعنا الحكاية إلى ذلك المشهد على الصخرة. هناك شخص آخر، اسمه هو نفس اسمك ونصف هويتك بين يديه ونصف تميحة إن وجد نصفها الآخر الذى بحوزة العائلة ينفتح لك باب الكهف فوصل إلى الكنز الذهبى. ورغم هذا الوعد، فالتهديد قائم: لأن وصولك للمعادلة السحرية، وهذا هو الأرجح، سوف يطلق عليك الوحش فتتحقق فجأة أن الذهب المتلألئ ليس سوى الأذنان المضيفة لذكور حشرات مضية فى الليل البهيم (ص ٢٢٨).

فى هذه الفقرات - التى تتجاوز القدر اللائق للاقتباس - يركز شماس فى لغة مثقلة بالدلالات، مشروعه الروائى من حيث هو قول وأسلوب كتابة. ويرتبط الشق الأول وهو الخاص بالقول برواقه لمضلة أهل ١٩٤٨، موقعهم من الزمان، وحكايتهم الدالة فيه، والأفق المفتوح على إمكانات

١ - «أعجبني تردد حرف الكاف في الكويكات»:

لعل مشهد جامع الجزائر في نص إميل حبیبی يجسد أسلوب الكاتب في تناول موضوعه. يلتقي المتشائل العائد متسللاً من لبنان بحشد الأهالي المنكوبين والمستجيرين برحاب المسجد. باحة مسجد عكا الجامع زمان مكان تتركز فيه عناصر المأساة وحشد المنكوبين وأسماء القرى التي دمرت. يسأل الأهالي عن أهاليهم الذين هاجروا أو هجروا إلى لبنان:

- نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقت أحداً من الكويكات؟

فأعجبني تردد حرف الكاف في الكويكات. فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المذلة غرباً:

- البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية.

ثم تناهت إلينا صرخة مخنوقة، فاخنت أنفاس الجمع حتي انحبست الصرخة، فمادوا إلى استجوابي. فقلت: لا.

- أنا من المنشية. لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف أحداً من المنشية.

- لا

- نحن هنا من عمقا، ولقد حرقوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحداً من عمقا؟

- لا

- نحن هنا من البروة. لقد طردونا وهدموا، هل تعرف أحداً من البروة؟

ثم تواصل الأصوات الانتساب إلى القرى التي دمرت:

- نحن من الروس / - نحن من الحدنا / - نحن من الدامون / - نحن من المزرعة / - نحن من

شعب / - نحن من ميعار / - نحن من وعرة السريس / - نحن من الزيب / - نحن من البصة / - نحن من الكابري / - نحن من أقسرت. (ص ٢٢ - ٢٣)

المشهد مأسوي يزيد مأسوية تكرار عبارة: «نحن من...» يعقبها اسم قرية طرد أهلها لتوهم منها ويعرف المتشائل لأنه يحكي الحكاية بعد سنين، ونعرف نحن القراء أننا نقرأها بعد سنين أنها قرى محيت من على الخريطة. تبدو الأصوات ككوارس في مأساة إغريقية يقطعها فجأة تعليق مضحك يخلخل وطأة المأساة دون الانتقاص من حجمها. تجتمع المأساة والمهزلة، الشغل والخفة، الكارثة الجماعية والنجاة المفردة، وعى الكارثة والغفلة البلهاء. ومسجد عكا والمدينة المتينة وقلمتها وحكايتها، وكلام شيخ مسجدها الجامع عن الغزاة السابقين، تضع المشهد كله بجده وهزله في سياق يضبط العلاقة بين المرحلة والزمان.

حكاية الجليل ركزها إميل حبیبی في هذا المشهد الفذ، أما إلياس خوري فيفصلها في عشرات الحكايات ذات المصادر الموثقة.

٢ - توثيق التاريخ الشفهي:

لم يجمع بعد التاريخ الشفهي لفلسطين، وبجهد الفردى جمع إلياس خوري كما كبيرا من شهادات أهالي قرى الجليل الذين يعيشون في مخيمات لبنان. يحكي خليل تفاصيل ما حدث وهو يستخدم في رواياته قدرا لا يستهان به من تلك المادة الوثائقية. يقتني النص بمشرات الواقع مسرحها قرى الجليل: في الغابسية ودير الزيتون ودير الأسد والبعنة والكويكات والكابري وجدين والصالحية وميعار وشعب والبروة. يستحضر الراوى سقوط هذه القرى، مقاومة الأهالي، تدمير البيوت، القتل الجماعي والرحيل. يقدم النص مادة وثائقية هائلة تصبدها قرويون منهم من بقي، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولي، ومنهم من يفقد عقله، ومنهم من يخلف أولادا يتوزعون على المنافى.

يجسد فيها فكرة الحذاء، مثاله المطلق (ص ١٨٥). وعندما ينتهي من صنعه تكون حيفا سقطت في يد الصهاينة.

ديسمبر ١٩٤٨: المجاهد محمود الإبراهيم الذي شارك في ثورة ١٩٣٦، والمقاومة النضالية للأهالي عام ١٩٤٨، جاء متسللاً من لبنان وهو يجلس في ضيافة شخص من معارفه في انتظار أن يأتي له شاب من شباب القرية بالصندوق الخبأ في جدار بيته المهجور في دير القاسي التي طرد أهاليها. في قدميه ذلك الحذاء «أُتِطِلَع إلى ذلك الحذاء المدهش وأتساءل إلى أين يقودني». (ص ٢١٩) - ينتهي الحذاء في نهاية المطاف في قلمي المجاهد محمود الإبراهيم.

سوف يجعل أنطون شماس هذا الحذاء مجازاً للشعوب الفلسطينية، لسعي ملايين البشر، إذ تضطربهم النكبة للطواف بين البلاد.

في كتابته ينحو أنطون شماس منحى شعرياً قائماً على التكثيف وعلى توظيف الإمكانات الإيحائية للصورة الرمزية، وهو غالباً ما يستطيع تشكيل صور طريفة ومدهشة بخلق علاقة مستجدة وغير متوقعة بين الدال والمؤول. وصورة الحذاء مثال على ذلك، وهناك أمثلة أخرى.

وأخيراً الخازوق:

يختار إميل حبيبي اللا بطل مركزاً لروايته، العاشق بالمعكوس كالشراب المقلوب، فلم يكن بشكونه الفكرى والمزاجي وبمحسه الساخر ليكتب بطلاً أسطورياً لتلحق في مسيرته عناصر للمحنة الفلسطينية، فقدم تلك الصياغة المدهشة لذلك الجدل المركب في حياة شعب بين نثر الحياة اليومية والشعر الكامن فيها، الخوف الذي يدفع بالإنسان إلى ما يليق بإنسان وتلك الجذوة المدهشة التي يستطيع البشر، رغم كل شيء، الاحتفاظ بها. التشاغل ذلك الذي يجمع بين المتناقضات، ويتعاون مع عدوه خوفاً ويساير اضطراباً، ينتهي على خازوق؛ تناديه «بعاده الأولي ويناديه الشاب الذي يحمل جريدة وناساً يريد اقتلاع الخازوق ويناديه سعيد الملك ولكنه يتشبث بخازوقه.

في مقابلة صحفية نشرت قبل أسبوعين في جريدة «الحياة» يقول إلياس خوري بشأن (باب الشمس):

طمسحى هو الوصول إلى نص تتوالد فيه الحكايات إلى ما لا نهاية مثل «ألف ليلة»، لا أحد يستطيع اليوم كتابة نص شبيه بألف ليلة... لكنني أسعى إلى فتح النص الروائي على التعدد الحكائي الذي يسمح للقارئ بأن يقرأ ما يشاء ويساهم في تأليف الحكاية.

وفي ظني أن هذا الطمسح النظري أربك نص إلياس خوري؛ لأن الحكايات هنا موجعة ومزقة تضغط على القارئ بما تخمله من شحنة عذاب مكثفة، تتالي الحكايات وتتكاثر الشخصيات، وقبل أن نألفها يتقل الروائي إلى واقعة شبيهة بشخصيات أخرى استبدلت بها. يقول الروائي إنه يفرق في الحكايات، يحاول ربطها بعضها ببعض ولكنها لا ترتبط (ص ٣٥). ولا بأس ولا خطأ في عدم الترابط بل هو أسلوب مشروع في الكتابة، ولكن المشكلة تكمن - في تقديري - في ذلك التكرار الذي يشغل على القارئ. ربما هي المادة الروائية الوفيرة التي لم يستطع إلياس خوري مقاومة إغراء الاستفادة من القدر الأكبر منها.

٣ - حذاء للعاشق:

حيفا ١٩٤٨. المدينة على وشك السقوط. الإسكافي حنا شماس، في رواية (أرايمسك) لأنطون شماس، يذهب إلى زميله الأرمني طالباً النصيحة فيقول له الأرمني (خبير إذن في علوم الشحات): «ضع بيتك في حقيبته وتقتك في قدميك كما يليق بالإسكافي واستعد». ويقول الروائي رغم أن أباه لم يبلغ أبداً مرتبة اللاجئ بشكل كامل، فإنه سوف يحرض، منذ تلك اللحظة، أن يصنع أحذية لها نعال قوية تنفع صاحبها سنين طويلة وكثيرة، في المطر وفي القيط، في الطرق الوعرة والموحلة، حذاء لكل الأغراض يصلح لحضور حفلات البيوت المريقة وأيضاً يصلح للخوض في أزقة أكثر المظلمات بؤساً. في قبه الملقق يصنع الإسكافي تحفة عمره.

معه، أقول مرة أخرى استطاع أن يلتقط إميل حبیبى جوهر اللحظة.

كان آخر ما كتبه إميل حبیبى قبل رحيله نص عنوانه (سراج الفولة) فى النص أصوات متقاطعة: استرجاع لمساحات من الطفولة والشباب المبكر، آراء سياسية تدعو إلى القبول بإسرائيل، وتدافع عن السياسات الراهنة، وصوت مكتوم، يأتى من ذلك القبو حيث الذاكرة حافظة للخبرات المتراكمة يقول غير ذلك، خطاب مهيمن وخطاب نقىض يفرض نفسه تلقائياً فيجد الكاتب نفسه يتنون المقال «سراج الفولة» ولكن ما شأن سراج الفولة؟

يقول إميل حبیبى :

كانت جداتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الفولة». فالفولة تقعد فى الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتى المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقدا أنه «نار القرى» أى الضيافة. وكان حاتم الطائي، الذي يضرب به المثل على كرم الضيافة يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدى المسافر إليه. فينزل أهلاً ويطأ سهلاً. ومن هنا جاءت تخيلاتنا التقليدية للضيف أن أهلاً وسهلاً. أما الفولة فتضىء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائفة وهو لا يدري

فهل هذا هو حالنا الآن؟ (مشارف ١٥ مايو ١٩٩٧).

بعد سنوات سوف يكتب إميل حبیبى فى افتتاحيته للعدد الأول من مجلة «مشارف» فى أغسطس ١٩٩٥:

لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبى النحس المتشائل، فى وطنه، سوى رأس خازوق. ولم يدر فى خلدى فى ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على أفاق قرن جديد وألف جديدة من الستين، بل لم يدر بخلدى أن لا يجد شعبى مكاناً فى وطنه، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتى ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية... فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حراباً، وفرائشها أشبه بفرائش فقير هندي رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة كبيرة على قدر المقام (مشارف، ص ١٢).

بنا حين نشرت (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل) عام ١٩٧٤ أن إميل حبیبى يكتب عن نهاية مرحلة فى حياة عرب ١٩٤٨ ويشر بداية مرحلة جديدة، (تنظر «معاد» إلى المتشائل محمولاً على ظهر شيخ الفضائيين وتقول: «حين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس»)، ولكن المين الثاقبة للكاتب الذى التقط الواقع التاريخي بدقة مذهشة استطاع حتى وهو يشير بكتاباته وتصريحاته المروجة حول ما يسمى بالسلام ويهاجم المختلفين

هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية

سمير قطامي*

وقع الهزيمة ودور الأدب:

عقب الهزيمة المذهلة التي منى بها المجتمع العربي سنة ١٩٦٧ ثار في أوساط المثقفين وعامة الناس سؤال كبير: لماذا هزمنا؟

لقد فتحت هزيمة حزيران (يونيو) عيوننا على واقعنا العربي المريع، وعلى طبيعة تركيب بنية المجتمع العربي الفكرية والسيكولوجية، حيث قضينا منذ نكبة ١٩٤٨ تسعة عشر عامًا ونحن نعلم في الأوهام، ونعيش بيزاد الإعلام العربي المنفوخ، استمرنا الكسل والتواكل ووضعنا مقدراتنا في أيدي أناس كان مهمهم الأول مصالحهم الشخصية، ونحن على أحلام اليوم الموعود الذي سندخل فيه تل أبيب وبياض حيفا وعكا، ونقوض أركان «الدولة الباغية»، في حين قضى العدو تلك الحقبة بسنواتها وشهورها، بل بساعاتها ودقائقها، وهو

يستعد لمركة حاسمة، بما يرتبط بذلك الاستعداد من ترتيبات عسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية وإعلامية. لقد فتحت هزيمة حزيران عيوننا على المتطلبات الحقيقية التي تفرضها الظروف الجديدة، فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية، وضرورة إعادة النظر فيها. وقد نال قيم الثقافة العربية والأدب العربي، قديمه وحديثه، ومواقف الأدباء والمثقفين العرب حيال المعركة المصيرية كلها، وخلال الجولة الأخيرة منها على الخصوص، نصيب من الشك والتشكيك، لم نال الإنسان العربي نصيب من ذلك، فقالوا إنه إنسان يمشي خارج الزمان، متخلف مملوك، وإن خسارة العرب نشأت عن كونهم متخلفين حضاريًا.^(١)

لقد كشفت الهزيمة عن مدى التخلف الحضاري الذي تعيشه بلادنا، وعن بؤس الأوضاع التي يعيشها الإنسان العربي؛ هذا الإنسان الذي طلب إليه فجأة أن يدافع عن

* كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

آلام التكية والمأساة بصورة أقوى، وعبروا عنها بصدق وحرارة في إنتاجهم الذي لم نعلم عنه شيئاً إلا في سنة ١٩٦٦، عندما أصدر المرحوم غسان كنفاني كتابه (أدب المقاومة في فلسطين المحتلة) ^(٥٠)، حيث كشف النقاب عن صفحة مشرقة من أدبنا، أو بعد هزيمة حزيران، عندما أخذ النجاج يخرج عن طريق الجسور المفتوحة مع الضفة الغربية التي وقعت تحت الاحتلال. ويدل أن الوجود الإسرائيلي من حيث هو خطر توسعي وهيب، أو لئمة حلت بأرضنا العربية، أو سيف مسلط على رقابنا جميعاً، لم يحتل أية أهمية، ولم تنتبه إلى وجود إسرائيل بوصفها خطراً داهماً. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا لم تنكس قضية خطيرة ماسة بوجود الإنسان العربي، في كل مكان، في أعمال كاتب عظيم كتجيب محفوظ مثلاً، أو في أعمال الكثير من أعلامنا الأدبية على مساحة الوطن العربي كله. فنحن لم ننظر بعناية إلى خطر إسرائيل، ولم نقدر المسألة حق قدرها. ويمكن القول إن إسرائيل قد احتلت جزءاً من فكرنا الرسمي، ولكن أدبنا العربية لم تمش هذا الخطر الداهم ^(٥١)، وأرى أن ذلك يعود إلى انهماك الأدباء العرب، كل في هموم بيته أو وطنه الصغير، وفي القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعيشها كل بقعة، وفي واقع القمع والاغتراب والاستلاب الذي يعيشه الإنسان العربي، وخاصة الأديب، في أرجاء هذا الوطن العربي كافة، للمتمدن من المحيط إلى الخليج. ويدل أن تلك الحدود التي تبثها الاستعمار بين البلاد العربية في مطلع هذا القرن، قد لعبت دوراً خطيراً في نفسيات مواطني كل بقعة، إلى جانب ذلك التفاوت الرهيب في مستويات الدخل والمعيشة بين جزء وآخر من أجزء الوطن الكبير، ناهيك عن ضعف الوعي القومي والمستوى الثقافي في أرجاء الوطن العربي كافة، أو توجيه ذلك الوعي وجهات ضيقة.

لقد كشفت الهزيمة عن ضحالة فهم الأدب لطبيعة المشكلات والقضايا التي أثقلت كاهل الأمة العربية، وعن قصور الكلمة عن أداء دورها الكبير في الريادة والاستشراف والنبوة والمواجهة، وعن الظروف القاسية المبررة التي دفعت الأدب إلى الهرب من مسؤوليته الكبرى، ودفعت الأديب إلى أن يندس وسط جوق المصنفين أو يظل وحده بعيداً عن

شرف أمته، وعن أرضها، دون أن يعد لهذه المواجهة من قبل، فكرياً وسياسياً ونفسياً، بما يكفي ^(٥٢)، فهو إنسان مهزوم خائف جاهل مثقل بأزمات كثيرة، يحس أن وراءه أسرة معرضة للضياع إذا هو مات في ساحة المعركة. وأهم من ذلك كله أن حميحية الصلة بينه وبين حكاهم وقادته باهتة والإحساس بالعدل مفقود، وروح الانتماء والتضحية ضعيفة؛ ولذلك رأينا يفقد الحافظ للتضحية، ويتحين فرصة النجاة بنفسه.

وهكذا انتهت حرب ١٩٦٧ بهزيمة مذهلة كانت أكبر بكثير من تفوقات أسوأ المتشائمين، وتجاوزت أبعد أحلام العدو، وجاءت أسرع وأبسط بكثير مما كان يتصور، فترشح المجتمع العربي كله، وداخلته شكوك اليأس المدمر في قدرته على مجرد البقاء، فضلاً عن الاستمرار في المقاومة، وكان هذا أسوأ ما تكشف عنه الهزيمة ^(٥٣)، فأصيب الإنسان العربي بذهول يشبه الغيبوبة، واستمرت هذه الحالة مع بعضهم إلى وقت طويل. بينما استعاد بعضهم الآخر توازنه بعد حين وبدأ يدرس ويحلل كل شيء، فأخذنا نسلم آراء متضاربة وغريبة جداً في تفسير الهزيمة، بدءاً من إطلاق شعور الشباب وتقصير ملابس الفتيات وأغاني أم كلثوم، وانتهاء بالتخلف الحضاري والتكنولوجيا. وقد غطت العالم العربي كله غلالات من الكآبة والحزن والتشاؤم بل اليأس، فانطلقت فيه حركة لإعادة النظر في كل شيء، وتركيب المجتمعات العربية؛ المقلبات والأفكار السائدة، الأنظمة وطرائق الحكم، الثروات وقيمه، حركة أصابت الأنواع الأدبية شكلاً وموضوعاً ^(٥٤)، وانمكت في نتائج الأدباء شعراً ونثراً.

ما دور الأدب قبل الهزيمة؟ وما الدور الذي اضطلع به الأديب العربي إزاء المطامع الصهيونية في الأرض الفلسطينية والأرض العربية كلها؟

لا أراي مغاليا إذا قلت إن موقف الأديب العربي من الخطر الصهيوني على فلسطين قبل سنة ١٩٦٧، لم يكن بالمستوى المطلوب، كمّاً وكيفاً، ولم يكن يزيد على كونه موقفاً عاطفياً يتسم بشتم اليهود واستشارة العرب وتذكيرهم بمآجدهم الماضية، أو بالبكاء والتحيب. والحقيقة أن الفلسطينيين الذين لم يهاجروا سنة ١٩٤٨ هم الذين عانوا

أحسن من كل هؤلاء الأدب العبري. ولكن هنا حدث شيء غريب ومضطرب، لقد اجتمعت في ذلك الحين لجنة خططت الحدود على الورق. ومن المحتمل أن تكون هناك حتمية سياسية تفرض علينا حتى الآن ألا يسير أى يهودى إلى الجنوب، وإلى الشرق من جبل صهيون، ولكن كيف لانسير أى قصيدة وأى قصة فى هذه الاتجاهات^(٩).

إن الأدب الصهيونى هو المهماز الذى يضرب خاصرة المجتمع الإسرائيلى، ويرسم الخطوط المصيرية للأمة، ويملأ العقول، ويشحن العواطف. فأدباؤهم استطاعوا أن يزوروا التاريخ ويطمسوا الحقائق، ويخلقوا من الخرافات والأساطير أدبا وطنيا ملتزما، واضح الرؤية حار العاطفة، مما أدى إلى أكبر عملية غسيل دماغ جماعى، وفى كل ناحية من أنحاء العالم^(١٠)، كما يقول غسان كنفانى، فى حين فشل أدباؤنا فى تقديم أدب مواجهة قوى، بالرغم من دعم التاريخ لهم، ووضوح الحقائق وجلائها، وبالرغم من أنهم ليسوا مضطرين إلى اللجوء للتزيير والتزييف. لقد كان إنتاج أغلب أدبائنا يقف على السطح ويتسم بالانفعالية ويفتقد وضوح الرؤية، مما يدفع المراقب إلى الظن أنهم على حق ونحن على باطل. وهذا يعود إلى وضوح الرؤية والهدف، وتوجيه التعليم والثقافة والتربية والإعلام نحو ذلك، عندهم، على عكس ما كان يحدث عندنا. ولا غرو فى ذلك، فالمشكلة عندهم معركة خارجية مع العرب من أجل تثبيت أقدامهم، وإقناع العالم أن لهم حقاً تاريخياً فى فلسطين، أما الأدباء العربى فليست الرؤية واضحة أمامه، وليست هناك سياسات واضحة ثابتة فى ميادين التربية والإعلام والتوجيه، تشمل الوطن العربى كله، فوق ذلك تنصب طاقة الأدب كلها فى المجالات الداخلية، وتتركز أغلبها فى محاولة إثبات أنه إنسان ذو كرامة له الحق فى أن يعيش حراً محترماً فى مجتمعات لا تعترف له بذلك بل تحاول سلبه مقومات وجوده وإنسانيته، ناهيك عن أن كل بقعة فى الوطن العربى قد شغلت أو أشغلت بمشاكل وقضايا داخلية أو خارجية، استأثرت بجهودها وطاقاتها، وأثرت على أدبائها، وخلقت فى صفوف

الضوء، يجتر همومه وأحزانه، دون أن يستطيع حتى الكشف عنها فلم تكن الهزيمة نتيجة لأخطاء الأيام السابقة على المواجهة العسكرية، ولكنها كانت نتيجة أوضاع وظروف خاطئة، امتدت على الصعيدين القومى والعالمى إلى سنوات عدة. فهل استطاع الأدب والفكر قبل المواجهة أن يعطي الشام عن هذه الأوضاع وعن تلك الظروف؟ وهل كانت الكلمة فى مستوى مسؤوليتها أم أن فقدان القارئ ثقته فيها لظروف تمتد لسنوات عدة، غاب خلالها فرسان الكلمة، واستلم المقود المتسلقون والانتهازيون، أعجزها عن بلوغ الهدف؟ وهل استطاع الأدب أن يكشف وأن يغير وأن يبينه؟^(١١)

لقد قاتلت الحركة الصهيونية بسلح الأدب قتالا لا يوازيه إلا قتالها السياسى. وكان الأدب الصهيونى جزءاً لا يتجزأ، ولاغنى عنه، استخدمته الصهيونية السياسية على أوسع نطاق، ليس فقط لخدمة حملاتها الدعائية، ولكن أيضاً لخدمة حملاتها السياسية والعسكرية. وليس من المبالغة أن نسجل أن الصهيونية الأدبية سبقت الصهيونية السياسية^(١٢).

إن الجنون التوسعى الذى ينتشى به الشعب فى إسرائيل هو ثمرة للأدب الصهيونى الموجه، بل إنه سند الدعاية الصهيونية فى الداخل والخارج. ففى مقالة كتبها الأديب الصهيونى (عاموس عوز) فى صحيفة معاريف، يقول:

طوال فترة طويلة جداً، وطوال كل سنوات جيل الأحياء وفترة الاستيطان فى البلاد، سادت لدينا وجهة النظر المؤمنة بأن الأدب هو قوة تيسر أمام المسكر، ووجهة النظر المؤمنة بأن الأديب هو وريث النبى.

ويقول الأديب إسحق شيلاف:

علينا أن نعلم الشباب على أساس أرض إسرائيل الكاملة، وهذا الأمر لا بد وأن يتم بواسطة الأدباء ورياض الأطفال والمدارس والموجه فى حركة الشباب، والقائد فى الجيش. وقد استطاع أن يقوم

الإقليم والأزمات المحدودة، ويصل إلى أعماق أزمة الصراع العربي الإسرائيلي، وما يهدد مصير الإنسان العربي؟ وهل اتسعت عنده آفاق الرؤية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة ندرس أربع روايات انطلقت من هزيمة حزيران وهي:

- ١ - (أوراق عاقر) لسالم التماس، ١٩٦٨.
 - ٢ - (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، ١٩٦٨.
 - ٣ - (الكابوس)، لأمين شارة، ١٩٦٨.
 - ٤ - (الصبار)، لسحر خليفة، ١٩٧٨.
- ١ - أوراق عاقر:

الرواية صغيرة الحجم لم تبلغ مائة صفحة من القطع المتوسط، كتبت بعد النكسة مباشرة، وطُبعت في مطلع عام ١٩٦٨ ببيروت، وقد غلبت عليها مسحة المرارة والألم، وانعكست فيها إلى حد كبير عبارات الإعلام العربي آنذاك، مثل الخط الأول والخط الثاني، والهشاف للزعيم، والدهر دارت دورته، أخطأنا الحساب والانتظار. كما بدت فيها بشكل واضح محاولة تسجيلية للحدث، واتخاذ الأشخاص والأزمان والأماكن رموزاً لواقع العالم العربي وظروفه السيئة، حيث عاش المواطن العربي طويلاً على أمل كبير، لتتبدد أحلامه كلها، ويكتشف أنه عاش طوال السنين كذبة كبيرة.

تخرج الرواية عن خط الحبكة المتناسكة والأحداث المتسلسلة المترابطة، والشخصيات المتطورة، بل هي أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية الفنية، أو قل إنها بين المذكرات والرواية؛ إذ تقوم على أربعة أقسام يسميها الكاتب الأوراق الأولى والثانية... إلخ. ويعالج في كل قسم منها مجموعة من علل المجتمع، والواقع العربي، من خلال بحثه عن علاج لعقم البطل «أبو يعرب» الذي هو في الحقيقة رمز لعقم القيادات العربية وعجزها. فأبو يعرب بدوى عاقر، يرحل مع زوجة «أمية» إلى دمشق بحثاً عن علاج، وينزل في بيت صديق له، ويواصل «أبو يعرب» محاولاته للتخلص من العقم، يتردده على عدد من الأطباء، لكن آراءهم تتفق على أن العقم ليس فيه، ويمكن أن يكون في زوجته، ولكنه يصبر على

أنثائها من الحزازات والصراعات والأدواء، ما تعجز عن محوه سنون طويلة من الإصلاح (هذا إذا كانت هناك نوايا إصلاح). وهكذا أصبحنا وكنا مجموعة دول متناحرة متصارعة، أو مجموعة شعوب مختلفة المشارب والأهواء والمصالح. وبهذا تفسر موجة الفهول وجلد الذات ومفردات السباب والشتم وروح التشاؤم والبأس، ونزعة التفرغ والتعنيف، والنفخة الخطابية، تلك التي سيطرت على إنتاجنا الأدبي بعد الخامس من حزيران، بشكل عام تقريباً. فهل استفاق أربابنا على واقع جديد لم يكونوا قد رأوه أو عوه سابقاً؟ وما مدى هذه الاستفاقة وما نتائجها؟

الرواية الأردنية بعد الخامس من حزيران:

في الإحصائيات التي قام بها أحد الباحثين للروايات في مصر وسورية والعراق وفلسطين والأردن خرج بأن عدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦١ وسنة ١٩٦٦ هو اثنتان وتسعون رواية، وعدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧٣ هو مائة واثنان وستون رواية. أما عدد الروايات التي صدرت في فلسطين والأردن بين سنتي ١٩٤٨ و١٩٦٦ فبلغ تسع روايات، في حين وصل العدد بين سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٧٣ إلى ثلاث وعشرين رواية^(١). ولذا كان الباحث يدخل في إحصائيته الثانية نتاج الفلسطينيين الذين عاشوا خارج فلسطين والأردن، مثل جبيرا لإبراهيم جبيرا وغسان كنفاني وحليم يركبات، ويقول أنه ثبت بعض الأعمال التي صدرت في فلسطين والأردن، فإن ذلك لا ينقض الفكرة التي أراد الوصول إليها، وهي أن نتاج السنوات الست بعد هزيمة حزيران في عالم الرواية قد تجاوز كثيراً إنتاج السنوات الثماني عشرة السابقة على هزيمة حزيران. وهذا يعني أن هزيمة حزيران قد تركت أثراً قوياً في «كم» الرواية العربية أيضاً.

وإذا كان لنا أن نفيد من هذه الإحصائيات، دون أن نهمل الإشارة إلى الفارق الزمني بين الحقيقتين، بما يتبع ذلك من تطور ثقافي وأدبي.. فإن لنا أن نسأل إلى أي حد، وعلى أي نحو انعكست هذه الأعمال الروائية عن هزيمة حزيران؟ وإلى أي حد تجلّبت مع القضية المصرية؟ قضية فلسطين؟ وهل استطاع الأديب العربي أن يتجاوز حدود

الأفكار، فتراه يفرغ إلى التراث والتاريخ يستمد منهما حماسة وقوة:

أغلقت عيني وفتحت ذاكرتي، وأخذت وعسى يذوب، وتوغلت وابتعدت كثيراً وسط الصور المحطمة حتى توقفت عند كليب يكتب بدمه وصياحه العشر شعراً: وأول شرط أخوى [كذا] الزير لا تصالح... لا تصالح... لا تصالح وهكذا. ثم عرجت إلى عنتره وأبى زيد الهلالي. عندما خطر مسعر قريش شعرت بالخجل بعفمى ويلهب جهنم كالسوط أو كالحبيرة تهبط فوق وجه استنقذه [كذا] الحماس الطفولي فأنا عاقر، وليست هنالك مأساة أعمق من مأساة البدوي العاقر^(١٤).

أول ما نلاحظه على هذه الرواية أن خط الأحداث مضطرب، وهذا يعود إلى أن الرواية لم تكن نتاج تجربة ومعاشة أنضجها الزمن والعقل المتأني، بقدر ما هي نتاج تصور وأفكار مختلفة متأثرة بانفعال الهزيمة الذي ران على نفوس الناس في تلك الحقبة، ففيها شيء من الاعتساف والافتعال وحشد الأفكار. وفيها شيء من المباشرة والخطابية. وفيها شيء من الإيديولوجية السياسية للكاتب. ويبدو أنها فكرة سيطرت على الكاتب فحاول توظيف شكل قصصي لمرضها، فاتخذ نمط الأوراق أو المذكرات، وهذا ما يفسر عدم عنايته برسم الأشخاص، وتتابع الحدث وتطوره في حدود الزمان والمكان. وشخصية الكاتب تبدو يروضح خلال صفحات الرواية مما يسمح بشيء من المباشرة والتقريرية. فهو يريد أن يهاجم الأوضاع العربية وأجهزة القمع وأجواء الوهم التي عشناها، تلك التي وصلت بنا إلى ما وصلت، أو أوصلتنا إلى الهاوية. ولا غرو في ذلك، فالرواية تخضع بشكل اضطرابي إلى الواقع الذي يقرر لدرجة كبيرة طبيعة البناء الأدبي كما يقول لوكاتش^(١٥) وأنا أعتقد أن الكاتب لو كتب روايته الآن، أو بعد الهزيمة بستين أو ثلاث سنوات، لاختلقت إلى حد كبير عما هي عليه؛ لأن:

الرواية من الأعمال الأدبية التي تحتاج إلى مسافة زمنية بينها وبين الأحداث التي تعبر عنها. وعدم

رفض هذه الفكرة، ويستمر في معالجة نفسه عند المشعوذين، ليفاجأ بأن «أمية» حامل. ولكن الجنين لا يتحرك ولا يعلن عن موعد قدومه.. وفي خضم أزمة القلق على الجنين تنفجر أنبوبة غاز، في ٥ حزيران بالمنزل تفتقر الغرفة كلها. ويقوم «أبو يعرب» بإنقاذ «أمية»، فيصاب بحروق كثيرة، ينقل على إثرها إلى المستشفى حيث يمالج هناك.

ما الصلة بين «أبو يعرب» والزعامات العربية التقدمية؟ وما الصلة بين «أمية» والأمة العربية أو سورية؟ وهل القمم في القيادات أم الشعوب؟ وكيف يمكن أن يكون العلاج؟ هل يكون في اللجوء إلى طبيب متزوج من فتاة إنجليزية؟ أم باللجوء إلى الشعوذة والخزعلات والفرغانية؟ أم باللجوء إلى القوة والاتحاد الحقيقيين والقائمين على أسس ثابتة وتنظيم الناس وحشدهم وتمييزهم؟

لقد لجأ «أبو يعرب» إلى الأولى فلم يجده، ولجأ إلى الثانية، فكانت النكسة المريرة. إذن، الحل هو العقل واللجوء إلى توحيد الصفوف وحشد القوى، لا في القرارات السريعة كما حدث بين مصر وسورية قبيل الحرب:

لقد أسفرت تلك العلاقة، والاتفاقيات السريعة بين الدولتين عن حمل كاذب، لأنها لم تكن قائمة على أسس عميقة وراسخة... خالف من يطلب الرحمة في زمن النون والجنون. العقل والتعقل منحة جيل في الرجل لا يريد أن يصحرو أو يموت^(١٦).

ينتهي الكاتب روايته بهذه العبارات:

كنا ثلاثتنا أنا وأمية وقاسيون حارس الليل الذي لا يكف ولا يستريح، تلمست جبيني أخمس آثار الحروق فقلت أمية: كان يجب أن تبقى معك... لأحرق معك... أشعر وكأني تخلت عنك وسط الهول. لكأني خذلتك قلت: سنستعيد أيام شهر المصل^(١٧).

من خلال الرواية يبدو أن الكاتب كان - في كابوس فزعه من غلالات التشاؤم واليأس ونعمة المصالحة التي أخذت تتردد على الألسنة بعيد الهزيمة - يريد أن يدحض تلك

التاريخ للصفا: الفترة الممتدة ما بين القرنين الخامس والعاشر ميلادي هي المعروفة باسم عصور الظلمة (١٩).

كان تيسير قد بدأ كتابة روايته عقب عودته من دمشق، وهي تركز بشكل قوى على تجربة انسحاق الإنسان العربي، وتلاشي كيانه في المجتمع العربي سواء أكان ذلك في نطاق الأسرة أم في نطاق الحزب أم في نطاق المؤسسات الرسمية، فهو يعرئ أسرته، أباه وأمه وأخاه، ويعرئ نفسه، ويكشف ما اختلج في روحه من صراعات. ويقف وقفة جريئة من التاريخ في تناوله شخصية محمد بن القاسم فائح الصين، الذي غضب عليه الخليفة فقتله، ولكنه لم يتورع عن تسليم مفاتيح المدينة للملوك!! كما يعرئ الأحزاب، ويتحدث عن تجربته الحزبية والجنسية بصراحة. إنه رافض لكل هذه الممارسات ووسائل القمع التي توجه ضد الإنسان وكأني به، من خلال إحساسه بتضائل قيمة الفرد في المجتمع العربي، ومن خلال إحساسه بأزمة القمع التي عانها الإنسان العربي منذ القديم حتى الآن، يتبأ بالهزيمة التي تطل من كل كلمة كتبها، وإن كان في أعماقه ولاشعوره يود ألا تحدث، فهو يطمح أن ينتسب إلى دولة قوية: «أن تحمل روحه وشم دولة قوية» (٢٠). ولكن آماله تتبدد نهائياً عندما تقع الهزيمة. وعجبا يحاول إقناع نفسه بها:

حاولت تقريب الأمر لنفسى ولم أفهم ونطقت بكلمات بصوت عال: هزيمة. هذا ما هي، ولم أفهم. ليست هزيمة بل شيء آخر (٢١).

ولكن صورة (دايان) الذي يتربع داخل تلك الجمجمة ويرى رباط عينه، ويسخر من العيون السليمة (٢٢)، وصورة الجنود الهاثمين في صحراء سيناء عطاشا، وجنود ديان وهم يلوحون لهم بالماء، ثم يخفونهم ويضحكون (٢٣)، كانت تترد إلى بؤرة الحزن والمأساة، وتبدى له كم نحن مضطربون وتافهون، ما زلنا نعيش في عصور الظلمة.

تحاول الرواية التعبير عن مأساة أو فجعة عاشها المثقف العربي بعد هزيمة حزيران، وهي تعرض مشاهد من حياة (عربي) المخترب عن مجتمعه. ولكنها ليست مشاهد متتابعة

توافر هذا البعد الزمني يقع بها في ضبابية الرؤية ومباشرة المعالجة (١٦).

كما أنها لا تقوم على التقليد أو التعليم بل على التكوين (١٧).

٢ - أنت منذ اليوم:

رواية صغيرة الحجم بلغ عدد صفحاتها حوالي مئتين صفحة من الحجم المتوسط. صدرت في بيروت عن دار النهار للنشر سنة ١٩٦٨م، بعد أن فازت بالجائزة الأولى للملح الدار.

ميدان الرواية هو دمشق قبل بضعة شهور من هزيمة حزيران، وعمان قبيل الهزيمة وبعدها. وبطل الرواية شاب أردني يتلقى العلم في جامعة دمشق، ويعيش الأجواء السياسية والحزبية والاجتماعية والثقافية. وفي غمرة الأوضاع السياسية يقع انقلاب عسكري، يتلوه آخر وآخر، وتضطرب الرؤية في ناظرى الشاب الأردني «عربي»، ويصن أن تجربته الحزبية غير ممتعة، فينسحب من الحزب، ويترك الفرقة التي يتأجرها عند عائلة بسيطة، حيث كان يسترق الجنس مع ابنة صاحب الشقة الذي ترسبت في نفسه قيم وأعراف الجاهلية الأولى، كما يصفه الكاتب.

وبعد عودته إلى الأردن يستدعي للإدلاء بشهادته حول أمور حزبية، فيدلي بشهادة كاملة عن أحد معارفه القدامى: ويتوفى والده، فيصطدم بأخيه الأكبر بسبب توزيع التركة، فيمارس أخوه عليه، وعلى أمه، دكتاتورية قاسية للحصول على ما يريد.

وتحدث حرب حزيران الخاطفة، وتتم الهزيمة التي يلخصها تيسير بقوله: «بعد أن تم الأمر» (١٨)، ويفقد «عربي» حصاته، ويصاب بالقرص من كل شيء، ويحاول أن يتحرق، ولكنه يجبن في آخر لحظة، وينهى روايته بالتساؤل:

شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاء حتى هذا الجنرال الأخير...؟ المسألة أنه شعب انتدب ليحارب من أجل أن يظل الرنين الغريب كلما قال معلم

بل متقاطعة أو متوازية دون اعتبار لحدود الزمان أو المكان، وكأنها تصوير لحالة التمزق والقلق والحيرة التي يعيشها عربي (٢٤).

لم يضع تيسير حلولاً لتجاوز المشكلة أو المشاكل، ويبدو أنه ما كان قادراً على ذلك بسبب ظروف التخبط والحيرة التي كانت تتناحش، فهو ضجر متألم شاك، يفكر بالانتحار، بدل أن يفكر في البحث عن سبل الخلاص، يلتقط التماذج الخائفة بدل أن يختار التماذج القوية. لقد وصفه أحد الباحثين بأنه حزبي كافر بالأحزاب، يحب بلاده، ولا مكان له داخلها، يحمل سوطاً حضارياً حزيناً، ولكنه لا يضرب أحداً، يجلس على حافة التاريخ ويكي (٢٥).

رواية تيسير واقعية حادة في واقعيته ومعالجتها. إنها نفثة مصدور، ومصرخة جريح حرّ الجرح في القلب، وقد كتبها بأسلوب التداعي والحلم وحوار الذات وتداخل الأزمنة والأماكن والالتقاء على الكوايس، لم يعتمد في روايته على الحدث، حيث نجد أن الحدث لا يستمر في تطوره، ولا ينظم الرواية، بل يعتوره شيء من الاختلال، ولذا يقيم الرواية على التأمل والتداعي والمونولوج والمرضى، ومن خلال رحلة «عربي» واستبطائه لذاته. وهذه أدوات حديثة في الرواية لا بد لها من براعة فائقة، وقد نجح الكاتب في بعضها نجاحاً باهراً، وأخفق في بعضها الآخر، فقد أقام معماراً روائياً متشظياً ليخبر عن حالة الفوضى. ركز الكاتب جهده كله على شخصية عربي، وأهمّل ما عداها من الشخصيات؛ فعربي هو محور الرواية، والآخرين يأتون بملامح باهتة، لا نستطيع أن نتبين شخصياتهم بشكل جيد.

وعن تلك الرواية قال غالب هلسا:

رواية (أنت منذ اليوم) تمكس في بيتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لايربطها زمان أو مكان أو حدث واحد... وهذه الرؤية تشكل خروجاً عن نمط الكتابة الروائية العربية السائدة. وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة، فما يعيش في اللحظة الحاضرة، يستدعي ذكرى قديمة، تستدعي بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة،

أى أن مجرد الوعي لا يتم على مستوى واحد. بل على مستويات متعددة... فالرابط بين مستويات التداعي ينبثق عن عناصر المفارقة والتناقض والانفعال (٢٦).

أهم ماتمميز به الرواية تلك القدرة الباهرة في نقل الحدة والتعبير عن الألم، وتلك اللغة المركزة والتعامل مع التاريخ، أو ربط الحاضر بالماضي... فالكاتب مقتصد في ألفاظه وعباراته، ويبدو أن لنفسيته المتوترة، ولروح القلق والغربة التي كانت تسيطر عليه، أثراً في ذلك.

٣ - الكابوس:

الرواية الثالثة على هذا الدرب، وقد طبعت من قبل دار النهار للنشر في بيروت، وهي عمل متوسط الحجم، لم تصل صفحاتها إلى مائة صفحة من الحجم المتوسط. والرواية حلقة في سلسلة الروايات التي تأثرت بهزيمة حزيران، وصاحبها من الأقلام المعروفة في فلسطين والأردن، نزع إلى عمان بعيد حرب حزيران سنة ١٩٦٧. ويبدو أن جو النزوح وظروف الألم والمعاناة والمرارة التي عاشها والتي كانت تلف الوطن العربي، قد انعكست عليه أكثر من الآخرين، لأنه فلسطيني، وإحساسه بأزمة الشرد والضياح والغربة أقسى من إحساس الآخرين.

كتب أمين شتار روايته في زخم الأحداث وحدة الانفعال، محاولاً فيها تصوير واقع القضية الفلسطينية منذ مؤتمر بال في سويسرا أواخر القرن التاسع عشر حتى هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ وواقع الأمة العربية، فانتهز فرصة الهزيمة لي طرح تحليله للأمر، واجتهاده في البحث عن خلاص من هذا الواقع المريع. وقد غلف روايته بالرموز التي يحتاج بعضها إلى شيء من الأناة حتى تفهم دلالتها، وبعضها يستعصى فهمه، أو لا يمكن أن يوصل القارئ إلى قصد الكاتب.

تدور الرواية حول قرية صغيرة مهجورة في بطن جبل يحجزها عن العالم، تتكون من بيت واحد كبير يرتفع على «جبل البخورة»، ويعلوه القرميد الأحمر. ترتمي أمامه مجموعة من الأكواخ الحقيرة المبنية من الطين والتبن، يعيش فيها أهل

القرية. والحياة في تلك القرية هادئة مصبوعة بالأحزان. وهناك الشيخ الكبير الذي يعيش في البيت الكبير، ولا يظهر إلا قليلاً، وهناك الغريب الذي يظهر في القرية فجأة، ويصبح ذا نفوذ واسع فيها، فيأتي بغيره آخرين، وهناك الخفراء، وهم رجال الشيخ الكبير. وهناك فرحات وهو الراوي، ووارث المذكرات وبطل الرواية.

تبدأ الرواية في عهد الشاب فرحات، إلا أن الكاتب يعود بها مع التاريخ إلى ما قبل حوالي سبعين سنة، أي في عهد الجد، ويصل بها إلى القوافل الأولى من المهاجرين اليهود إلى فلسطين أواخر القرن التاسع عشر. فالقرية عند الكاتب ترمز إلى فلسطين، أو إلى أي جزء من أجزاء الوطن العربي، أو إلى الوطن كله. والبيت الكبير والشيخ الكبير يرمزان إلى السلطة الدينية، التي كانت قديماً سلطة دينية ودينية، ثم توقفت عند الشيخ نجم الذي توفي منذ زمن «فصل السلطة الدينية عن الدينية». وفرحات يرمز به إلى عنصر الشباب وتذبذبهم وحيرتهم والجل هو الحاجز الذي يعزل القرية عن العالم.

يتسلم «فرحات» مذكرات جده من والدته. ويبدو أن الجد كان شيخاً واعياً، فهو يحذره عن «موسى» الغريب، وعن خطره على الجميع. ولكن المذكرات لا تتم، فيضطر فرحات إلى البحث والاستقصاء لاستكمال معالم الصورة، ومعرفته باقي الخفايا والأمسار. والكاتب يتوسل بهذه الوسيلة ليتجاوز عصر الجد إلى أيامنا الحاضرة. ويطم فرحات أن أباه كان يعمل خفيراً عند الشيخ الكبير، وأن علاقته بالخواجيات والأغراب كانت جيدة، ومع ذلك حبسه في البئر، وحرّمه أهله وتركوه يموت بمحسره. ويقرر فرحات أن يحمل ليشأرك لجدته الذي أذله حتى أصيب بالجنون، ولأبيه الذي قتله، فيركز بحثه على الشيخ الكبير، وعلى طبيعة علاقته بالقرية والغريب. وقبل أن يبدأ المحل، يقبض عليه ويلقي ببشر حقيقة لعدة أيام، ثم يخرج ويبين خفيها، دون أن يتخلّى عن الأمل في مقابلة الشيخ الكبير، كي يخبره عن حالة الناس، ومدى الأذى الذي يتحملونه لبعده عنهم. وفي إحدى الليالي، عندما يحاول ولوج البيت الكبير، لمقابلة الشيخ،

يصطدم برجل، فيضطر إلى قتله وإلى الهرب، دون أن يرى الشيخ الكبير. ويمر بالمقهى، ويتحادي على الناس، وينتشمهم بالأذلاء الجبناء ويحرضهم على الأغراب، فيستدعي في اليوم التالي ويخبره كبير الخفراء بكل ما قاله في اليوم السابق بالمقهى لتحريض الناس على الخواجيات، ويطلب منه أن يقيم معه علاقة صداقة، كما يطلب منه أن يعلن في القرية وفاة الشيخ الكبير، وأن يؤلب أهل القرية ضد الخفراء والأغراب، وهم - أي الخفراء - على استعداد لتنفيذ ما يطلب منهم. وينزل فرحات، ويلتقي ببعض أصدقائه الشباب ويدبر معهم حواراً حول الشيخ نجم والشيخ الكبير، وحول كيفية الخلاص من الغرباء، فتطرح الآراء والأيديولوجيات المختلفة لمواجهة الغرباء، من خلال نقاش الشباب، وكان الكاتب بهذا يشير إلى ما كان يدور على ألسنة الناس قبيل النكسة من آراء واجتهادات حول قضية فلسطين. يستمر فرحات في محاولاته الدؤوب للوصول إلى الشيخ الكبير، ويصل إلى محاورته في إحدى الليالي، من خلف الباب، ولكنه يطلب منه الانتماء والهرب كي لا يقتله الخفراء، ويعد أنه يكون معهم في اجتماعهم بمقهى الزهور. ويهرب فرحات، وخلال هربه يقتل رجلاً. وفي اليوم الثاني يقال إن الشيخ الكبير قد قتل، ونشر أصابع الاتهام إلى فرحات، ولا يوضح الكاتب ما إذا كان ذلك حلاً أم حقيقة. وتنتهي الرواية على صوت انهيار القرية بكاملها من جراء زلزال يصيبها، ظهر يوم الاثنين، وهو اليوم الذي اشتعلت فيه حرب حزيران. والزلزال هو هزيمة حزيران، حيث يصفها الكاتب بقوله:

امتلأت السماء بدخان أسود كثيف. واحتجبت الشمس. وساد الظلام. ولملت في الأفق الغريب جمرات عجيبة تزداد توهجاً كلما حدثنا فيها. وهوت الجمرات تحرق الفضاء واشتعل النهار من جديد حرائق في كل بيت، وازداد الصراخ. أصبح الآدميون قطعاً متحجرة من الرعب. تحسست الخنجر بيدي وجف رقبتي، وامتأ فمي مرارة، وجرفني اشمشزاز فظيع وجاءني صوت (عودة) يتفتت فيه الغضب: لافائدة. انتهى كل شيء... وانسلت دون أن يحس بي أحد، إلى

مقوماته، فقد تحول عند شار إلى حرفة تعليمية أحياناً، وإلى ليس وغموض أحياناً أخرى، مما أدى إلى تدخل العمل الأدبي، وإلى اعتقاد الرواية عنصر الإقناع والربط المنطقي.

فالرواية ليست واقعية، ويغلب عليها جو الانفعال، وهذا ليس مستغرباً لأن شار كتبها وهو تحت تأثير الانفعال الحاد بالهزيمة والنقمة العارمة على البلاد العربية عامة، وعلى التقدمية منها بشكل خاص. ومع أنه يحاول التركيز على شخصية فرحات من حيث هو أمل للخلاص، بما يسبغه عليه من ملامح القيادة والبطولة والكشف والتصدي، فإنه لم ينجح في رسم شخصية قوية قادرة على التغيير، خلافاً، وذلك لما اتسم به فرحات من خوف وضعف وتقلب وانتهازية في بعض المواقف. أما الأشخاص الآخرون، فقد بدوا باهتي الملامح هامشيين، باستثناء (عودة) ذلك الكهل الذي حاول إعطائه دوراً مهماً في آخر الرواية، حيث عمل في تدريب الناس وفي التخطيط للمعركة القادمة. وقد ظهر هذا في المرحلة الأخيرة من الرواية، دون مقدمات وكأنه الملاك المخلص.

ما يلفت النظر في هذه الرواية هو الإهانات والسباب الذي يوجهه الكاتب من خلال شخصية فرحات إلى أهل القرية في كثير من المواقف. وكأن ذلك رد فعل لانسحاق الجماهير وراء الزعماء الأفراد، وسكونهم لزاء كل ما يحدث.

يمكن القول في النهاية إن الكاتب قد أحاط ببناءه الفني بهالة من «الفانتازيا» من خلال الأجواء الخيالية التي أضفاها على بعض الأحداث، كما اختلطت عنده الحلم بالواقع، والواقع بتداعيات الماضي، مع أوهام البطل وتخيالاته^(٢٢١). فهل كان وقع الهزيمة غير القابل للفهم منسكباً على بناء هذه الرواية لتسجى على ذلك النحو القريب؟ ربما كان ذلك.

٤ - الصبار:

وهي رواية طويلة نسبياً؛ إذ بلغ عدد صفحاتها (٢٢٢) صفحة من الحجم المتوسط. وتدرج أحداث الرواية، كما يبدو من خلال السياق، حوالي سنة ١٩٧٢. فأسامة، الشخصية

وراء، ثم انتشيت صوب المشرق، وأخذت أركض وكأني في حلم، وأركض^(٢٢٧).

وينتهي شار الرواية بهذا الحوار بين عودة العجوز المتفائل وفرحات:

يا فرحات، كم عاماً مد هذا اليوم في عمرك؟ ألا تحس أنك منذ الآن بدأت تحيا، ترى بكل عينيك، تسمع بكل أذنيك، تتنفس بكل خلاياك؟ يا فرحات هذا الذي حدث كان شيئاً لا بد منه. كان صرخة استغاثة من شيخنا الكبير الذي هجرناه... قربتنا الحبيبة الوادعة القابعة في حضن الجبل، كان لا بد أن تموت لتبعث^(٢٢٨).

ثم يتجمع بعض الشباب في مقام الشيخ نجم، بعد أن يزيلوا منه الركام والأفاعي والمقارب ليبدؤوا العمل، وليميدوا بناء القرية على أسس جديدة.

يزلج الكاتب بين ما تحمله هذه الأبعاد في الرواية من رمز، وحياة القرية الطبيعية، كي تحافظ الرواية على تسلسلها وترابط أحداثها وأشخاصها، وضبط الحكمة فيها. ولكن الرمز عنده تختلط إلى الحد الذي يفقد عنده القارئ قدرة المتابعة والتمييز، فنحن أمام الشيخ الكبير نحسه تارة أي حاكم عربي، وأخرى نحسه عبدالناصر، وثالثة نحس أنه الله أو الدين^(٢٢٩). ومثل هذه الحيرة تتناوب عندما نحاول فهم رمز الجبل أو الخفراء أو الأغراب^(٢٣٠). ويبدو أن مواقف الكاتب القبلية والآراء الجاهزة التي يريد أن يسحبها على المجتمع العربي، والانهايات التي يريد إلصاقها بالدول العربية الثورية، والإدانة التي يريد توجيهها إلى الحركة الوطنية العربية وإلى أيديولوجياتها، كل ذلك خلق تلك البلبلة لفهم رموز الرواية وتتبع حوارها، وأسبغ على الرواية الجفاف والجمود، بالرغم من أن الكاتب كان يحاول إدخال العنصر البوليسي وعنصر المغامرات والمفاجآت، وعنصر المرأة؛ تلك التي لا تخدم هدف الكاتب، بل تبليبل القارئ، فلا يدري إذا كان يقرأ قصة بوليسية أو قصة واقعية أو قصة سياسية أو قصة رمزية. فالرموز التي يصطنعها الكاتب تارة تخدم أهدافه، وأخرى تتناقض معها. فإذا كان الرمز من أروع جماليات الفن، ومن أهم

الرواية من النوع الواقعي الصريح الجاد، فالكاتبة تصور الناس في الداخل، في مواقفهم الضعيفة المخاذلة والمخذولة، وفي طموحاتهم وآمالهم في الثراء والترف والهجرة إلى دول الخليج، وفي سلباتهم ولا مبالاتهم ونفاساتهم في توافه الأمور، وفي صراعاتهم الطبقيّة ومفاهيمهم البالية. وإلى جانب هذه الصورة السلبية، تتوقف عند صورة أخرى مقابلة هي صورة السجين والسجاء حيث تمرض لنا نماذج صلبة قوية مقنعة متفائلة قادرة على العطاء والتغيير بالرغم من ليل الهزيمة وواقع السجن والتعذيب. إنها صورة أبناء هذا الوطن المخلصين الصادقين من المسلمين والمسيحيين، الذين لم تفرهم الدنيا ولذاثها ولم تضعفهم الهزيمة وعوامل التفرغ، ولم تفت في عضدهم المحاولات المتواصلة لكسر شوكتهم وتشويه مواقفهم. إنهم صادقون واعون مثقفون يدركون مخططات إسرائيل في القهر والتجهير والاستيلاء، لذا رأيتهم يتركون جامعاتهم ومراكزهم، ويلجأون إلى الوسيلة الوحيدة القادرة على الرد، وهي وسيلة النضال والتصدي، وهي الوسيلة التي سار فيها أسامة وباسل ولينة وآخرون من الشباب، أولئك الذين تعقد عليهم آمال كبار.

ما أرادت الكاتبة طرحه، هو أن الحلول الوسطى لا تجدي، وأن المبادرة لا بد أن تكون في أيدي جيل الشباب الواعي المثقف، هذا الجيل الذي يجب أن يطرح قياداته التقليدية التي هزمت الإنسان الفلسطيني قبل أن تهزم إسرائيل، وأن ينهج النهج العلمي التقدمي، يمثل ذلك في عدم قيام عادل بإخراج آلة تنظيف كلية أبيه قبل نفس المنزل، وفي ثورة باسل ونوار على والدهما في آخر الرواية.

استعملت الكاتبة الأسلوب الوصفي، ولجأت إلى التحليل والمونولوج في بعض الأحيان. أسلوبها جيد، وإن كانت تقع في بعض الأخطاء النحوية واللغوية، وتستعمل ألفاظاً عامية وعبارات نائية في بعض المواقف. ويبدو أنها ترى أن ذلك النهج من الكتابة يضيء على روايتها واقعية أقوى.

ما يمكن أن نأخذه على الرواية شيء من التدخل والافتكار الجاهزة، والمباشرة، واقتتال بعض الحوادث والمواقف

الرئيسية في الرواية، يحجب الضابط الإسرائيلي على الجسر أنه ترك وطنه منذ خمس سنوات، وخرج بعد الاحتلال بثلاثة أشهر، وهو عائد إلى بلده نابلس ليمش مع أمه بعد وفاة أبيه.

تدور أحداث الرواية حول عودة الشاب الفلسطيني (أسامة) بعد هجرة عن الوطن دامت خمس سنوات قضاه في دول الخليج. ومن خلال رحلة الكاتبة مع هذا الشاب العائد لتنفيذ مهمات معينة، ومن خلال التقائه بأقاربه وأبناء بلده، تضع الكاتبة يدها على كثير من الأدواء والملل التي أدت إلى الهزيمة، ولا تزال، بل زادت حدة وبرزوا. قال الشاب وأبناء وطنه يلاقون النذل والمهانة والشتائم، على الجسور وفي الداخل، من قبل الجند الإسرائيليين. ويكتشف أسامة الشاب العائد المتحسس، أن الناس في الداخل قد وصلوا إلى درجة مخيفة من السلبية والتخاذل والحيرة، نتيجة للأوضاع السياسية العربية المبليلة، والأوضاع الاقتصادية المتردية في الداخل، ونتيجة لضعف الوعي، ولذا نراه يردد في أكثر من مناسبة أن هذا الإسرائيلي المكلف بهذه المهمة، هو الضابط الذي أقدم أسامة على طعنه بخنجر، وقام عادل بالمساعدة في إسحافه ونقل ابنته. وكأن الكاتبة تريد أن تقرر حقيقة أن إمكان التعايش بين العرب واليهود مستحيل، مهما أبدى العرب من التسامح والإنسانية، لأن إسرائيل دولة باغية، قامت على الظلم والعدوان والسلب، وليس هناك من وسيلة لإيقافها واجتثاثها إلا القوة.

بالرغم من أن الرواية تتخذ من أسامة شخصية رئيسية تدور الأحداث حولها فإن (الصبار) ليست من الروايات القائمة على الأشخاص والأحداث، بل هي رواية يقيّة تعتمد الحبكة المفككة (Loose Plot) والتساع، أكثر من اعتمادها الحبكة العضوية أو المتناسكة (Organic Plot) (٣٣). إنها رواية استكشافية تتغلغل في أعماق المجتمع الفلسطيني بعد سنة ١٩٦٧. وتكشف لنا واقع الهزيمة وأثرها في بنيتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية. كما أنها تتحسس طرق الخروج من هذا المأزق الذي أصاب الطبقات كافة، الملاك والأجراء، المسالمين والشرسين، المسنين والصغار، الفلاحين والعمال، المتعلمين والأميين.

أولاً: تناولت الأعمال الروائية واقع الهزيمة ومرارتها في نفوس الناس وأثرها على حياتهم، واتجهت بانتهاماتها نحو البنى السياسية والعسكرية والاجتماعية، وحملت الجماهير مسؤولية كبيرة، ولكنها قلما فطنت إلى البنى الاقتصادية.

ثانياً: لم تختلف الروايات عما كانت عليه قبل سنة ١٩٦٧، إلا في الحدة والنفذ والمبالغة في الهجاء.

ثالثاً: أثبتت الروايات الأردنية تلك المقولة بأن الأدب جزء من لحظة الصراع، بتشكيل ضمن علاقاتها^(٣٣)، وذلك من خلال تجاربها السريع مع الأحداث.

رابعاً: اختلفت معالجة الكتاب باختلاف البيعة والمواقف الفكرية للكاتب وزمن كتابة الرواية.

خامساً: وقفت الروايات - في غالبيتها - وقفاً سطحياً وانفعالياً عند الهزيمة، ولم تجد فيها إدراكاً فلسفياً جديداً للكون أو طريقاً واضحاً للتجاوز، فهي تركز على الماضي أكثر من تركيزها على المستقبل، ويدعو أن ذلك يعود إلى قسوة الهزيمة التي وقعت على نفوس الجميع وقع الصاعقة.

سادساً: بالرغم من تأثير الروايات في نفس القارئ، فإننا لانستطيع أن نتجاهل ما فيها من التحكم الخارجي الذي يفرضه المؤلف على الشخصيات والأحداث، إلى الحد الذي تصبح فيه أحيانا غير مقنعة أو معقولة. وهذا يعود إلى سيطرة الأفكار على البناء الفني، من ناحية، وإلى الانفعالية الحادة من ناحية أخرى، خاصة أن أغلب الروايات لم تعط الوقت الكافي لتتضح، وإنما جاءت من عمق المأساة. فإذا علمنا أن الروايات هي أدب المجتمعات المتغيرة، واختمار تجارب السنين، والرصد الهادئ لمظاهر التحول في بنى المجتمع^(٣٤)، نستطيع تفسير تلك الظواهر والإشارات في رواياتنا.

سابعاً: لم تصل الروايات - (إذا استثنينا «العصار» - إلى مستوى أن تصنف بأنها أدب مواجهة أو أدب معركة؛ لأن أدب المواجهة والمعركة هو الذي ينظر إلى مشكلات الإنسان العربي بشجاعة، ويعالجها بواقعية ووضوح رؤية،

ل طرح أفكارها. ولكن هذه لانقلل من قيمة الرواية، إذ تظل لها مكانة متميزة في مسيرتنا الأدبية، لما تتسم به من صدق وصراحة وجراءة.

تخلو هذه الرواية من الانفعالية التي واجهتنا في الروايات الثلاث السابقة، ومن اصطناع الرمز بشكل محير. والسبب في ذلك أن الروايات السابقة كتبت في هول الفاجعة وبؤرة الهزيمة. أما هذه فقد كتبت بعد حين، حيث كانت العواطف قد بردت، والنفوس قد هدأت والمخبطات قد تكشفت، وبدأ الإنسان العربي يفكر بالحلول والإمكانات المتاحة وغير المتاحة. وبدأت تملو على الساحة العربية أصوات تنادي أن الحل في أيدي الفلسطينيين أنفسهم، ولا بد أن يظلموا بالمهمة. وبدأنا نرى الوجود الفلسطيني المسلح، بما كان يحمله ذلك من آمال كبيرة لقطاعات الشعب الفلسطيني. وهذا ما يفسر - في رأيي - بعد هذه الرواية عن الانفعالية والشم وجلد الذات وتوزيع التهم دون انزان، كما حدث في روايات كثيرة. فالكتابة متفائلة، بالرغم مما في تصويرها للمجتمع العربي تحت الحكم الإسرائيلي من سلبيات. وهي متفائلة لأن الأوطان لانسترد إلا بالتضال والتضحية، وهذا ما بدأ يحدث. وهي متفائلة لأن الشباب - جبل المستقبل - هم الذين بدأوا يأخذون دفة القيادة، بعد أن نردوا على المختاذلين والانتهازيين والنفعميين. فانعكاس الهزيمة في (العصار) انعكاس سرير، ولكنه لم يدفع الكتابة إلى التحيب والبكاء والشم وجلد الذات، بل نراها تصدها مرحلة لا بد من تجاوزها.

والأديب هو الذي ينتقى ويختار الأشخاص والأحداث، لنقل أفكاره ومواقفه، وهذا ما فعلته الكتابة، بالرغم مما ينعكس في نفسها من آلام ومرارة.

وفي الختام، يمكن القول إن (العصار) تمثل مرحلة متقدمة في خط الرواية الأردنية.

الخلاصة:

من خلال الدراسة السابقة يمكن أن نخرج بالنتائج

التالية:

والرموز المجردة والعدمية. وهى فى ذلك انعكاس لما حدث فى المجتمع العربى من تحطم وتبدل لكثير من القيم. ولانعنى بذلك أن هذه الروايات تتناقض مع الواقعية، بل إن الابتكار والتجديد فى شكل الرواية هو الشرط الذى لاغنى عنه لمزيد من الواقعية^(٣٦).

ويضع أسس تجاوزها، وذلك من خلال تناول الإنسان العربى الراعى، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً^(٣٥)

لأما: تنزع هذه الروايات منزع التجديد باستخدام بعض الأدوات الفنية الحديثة، كالأحلام والمونولوجات والتداعى والأسطورة وتداخل الأزمنة والأمكن والبناء العبثى

هوامش :

- ١ - انظر آراء حسن مرزة، مجلة الآداب، تموز وآب، ١٩٦٧م
- ٢ - انظر آراء صبرى حافظ، مجلة الآداب، تموز وآب، ١٩٦٧م
- ٣ - عبدالكريم الأشتر، دراسات فى أدب النكبة دار الفكر، دمشق، ١٩٧٥، ص ٥٩.
- ٤ - انظر رأى محمد دكروب، مجلة الآداب، ت ٢، ص ١٩٦٩م.
- ٥ - غسان كنفانى، أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة من سنة ١٩٤٨م إلى سنة ١٩٦٦م
- ٦ - انظر آراء أحمد محمد عطية، الآداب، ١٤، سنة ١٩٦٨م.
- ٧ - انظر آراء صبرى حافظ، الآداب، آذار، سنة ١٩٦٩م
- ٨ - غسان كنفانى، فى الأدب الصهيونى، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٦٧، ص ٩.
- ٩ - جودت السعد، الأدب الصهيونى الحديث، ص ٥٢.
- ١٠ - غسان كنفانى، فى الأدب الصهيونى، ص ١٠.
- ١١ - شكرى عمر ماضى، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٧.
- ١٢ - سالم النحاس، أرواق عافى، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٥.
- ١٣ - المرجع السابق، ص ٩٩.
- ١٤ - نفسه، ص ١٢.
- ١٥ - موسى شرودر وآخرون، نظرية الرواية، ترجمة محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص ٧٧.
- ١٦ - عبدالكريم الأشتر، دراسات فى أدب النكبة، سبق ذكره، ص ١٤٦.
- ١٧ - نظرية الرواية، سبق ذكره، رأى لزوب غريب، ص ٨٩.
- ١٨ - جيسر سبول، الأعمال الكاملة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠، ص ٥١.
- ١٩ - المرجع السابق، ص ٥٨ - ٦١.
- ٢٠ - نفسه، ص ٨٥.
- ٢١ - نفسه، ص ٨٥
- ٢٢ - نفسه، ص ٥٩.
- ٢٣ - نفسه، ص ٦١.
- ٢٤ - انظر شكرى عزيز ماضى، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية، سبق ذكره، ص ٥٤.
- ٢٥ - إلياس خورى، تجربة البحث عن ألق، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص ٧٦.
- ٢٦ - مجموعة مؤلفين، جيسر سبول، دم على ريف الجوى، جاليرى الغيبقى للثقافة والفنون، عمان، د. ت، ص ٦٠ - ٦١.
- ٢٧ - أسن شتار، الكابوس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨، ص ٨٩.
- ٢٨ - المرجع السابق، ص ٩٤.
- ٢٩ - يبدو ذلك فى أكثر من موقف (فى كتبنا أنه حتى لايموت) ص ٧٢، ليست هذه هى المرة الأولى التى يتقرض فيها جبل ملعون من أهل هذه القرية. ما زرعته للعبة قضمه اللعنة. اتبهرها، ص ٩١.
- ٣٠ - انظر أحمد أبو مطر، الرواية فى الأدب الفلسطينى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٣٤١، وصالح أبو ربيع، فلسطين فى الرواية العربية، ص ١٣٥.
- ٣١ - أحمد أبو مطر، المرجع السابق، ص ٣٥٥.
- ٣٢ - محمود السمره، فى القلعة الأثنى، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢٨.
- ٣٣ - انظر إلياس خورى، تجربة البحث عن ألق، سبق ذكره، ص ١٠.
- ٣٤ - انظر إدين موير، بناء الرواية، ت. إبراهيم الصيرفى، الدار المصرية للنشر، القاهرة، د. ت. ص ٧.
- ٣٥ - انظر رأى طالب طحمة فرنان، الآداب، ت ٢، سنة ١٩٦٨م.
- ٣٦ - انظر رأى ميشال بيوترو، بحوث فى الرواية الجديدة، ت. فهد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ٨.

النتاج الروائي في لبنان (تيارات واتجاهات)

رشيد الضيف*

مدرسة أو تعبير عن تيار، ففي الرواية الواحدة نجد أحياناً هذه التيارات مجتمعة وإن تفاوتت في الأهمية، وهذا يجب ألا يفاجئ أحداً خصوصاً حين نذكر أن تاريخ الرواية العربية، وإن كان على تماسٍ مباشر مع تاريخ الرواية الغربية، ليس نسخة عنه، بل إن له مساره الخاص. فالأدب العربي عموماً، منذ فجر النهضة، كان شديد الارتباط بالواقع، وقد حدّد هذا الارتباط هويته، بمعنى أن معالم هذا الأدب ارتسمت وسط الصدمات الناتجة عن الاحتكاك بالغرب والصدام به، وما استتبع ذلك من مسائل الحداثة والتحرير والهوية. أريد أن أقول بهذا إن التيارات الثلاثة التي ذكرتها، أي الرومنتيكية والواقعية والوجودية لم تكن عندنا كما كانت عند الذين استوحيوها منهم؛ فالرومنتيكية في أوروبا، كما هو معروف، أعادت الاعتبار للأحاسيس والخيال بوصفهما رد فعل على سلطان «العقل» الذي عملت به الكلاسيكية، والواقعية كانت رد فعل على تضخيم الشاعر الذي مارسته الرومنتيكية،

سأحاول في هذه الكلمة إلقاء نظرة على الرواية في لبنان، منذ حوالي أكثر من قرن وحتى ما بعد الحرب فيه، محاولاً رسم اتجاهاتها العامة، وهي اتجاهات أعتقد أنها لا تخرج عن اتجاهات الرواية العربية بشكل عام.

لثلاثة تيارات ظلت تتجاذب الرواية في لبنان حتى الحرب التي انفق على تأريخ بدايتها بالعام ١٩٧٥: الواقعية والرومنتيكية والوجودية. لكن، وقبل المضى في الكلام عن هذه التيارات، لا بد من تسجيل بعض الملاحظات التي تستوجب طبيعة هذه الأعمال الروائية ذاتها.

إن في كل تصنيف تعسفاً ما، لأن التصنيف يقطع بين الأشياء قطعاً يجعلها تبدو على غير ما هي عليه، خصوصاً إذا ما كانت الأعمال موضوع التصنيف، كالتي ندرسها لا تساعد على ذلك، أي لا تقدم نفسها على أنها تعبير عن

* باحث روائي، لبنان.

السائد في «المجتمع» بواسطة حبكة، أو خبرية أو حلوثة. والمجتمعات المدركة على أنها نزاع بين فئتين، الشعب المضطهد والحكام الطغاة، أو الطبقة العاملة والطبقة الحاكمة .. إلخ، ملية بأنواع الحكايات المختلفة والحلوات والخبرات. الروائي كان يعرف الواقع، إذن، وكان يعرف أمراضه، وكان دوره الإشارة إلى هذه الأمراض، والتنبية إليها. فلا نجد صعوبة عند قراءة إميلي نصرالله مثلاً في تحديد العلة، التي هي العادات والتقاليد والجهل والتمييز بين الجنسين .. إلخ. ولا نجد صعوبة عند قراءة الرجال من مارون عبود إلى ريف خوري إلى توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس ومحمد عبتاني .. إلخ، في تحديد العلة أيضاً.

لا يقلل هذا الكلام إطلاقاً من قيمة أعمال هؤلاء الأدباء الرفيعة، خصوصاً أنه لا يمكن احتزالها إلى هذا، لأنها أكثر تعقيداً بكثير. لكن هذه الأعمال مع ذلك، في قسم منها، مبنية على نظرة للواقع (متضمنة أو صريحة) مفادها أنه هنا (أى الواقع)، وأن معرفته مسألة جهد وحسب.

هذه كانت حال الرواية في لبنان حتى أوائل الستينيات (أقول في لبنان، لكنني أعتقد أنني لا أخطئ إذا ما قلت إنها كانت حال الرواية العربية عامة). كان القارئ، أقصد إدراك قسم من «المجتمع» لذاته، هو المرسل إليه وقد خصصت بالذكر فترة الستينيات لأن المرسل إليه كان تحوّل آنذاك وكانت قد فهمت هذا التحوّل بسرعة روايات نسوة كثيرات، كان في طليمتهم ليلى بعلبكي وحنان الشيخ وليلى عسيران.

الوجودية

قبل أن أبدأ الكلام عن الوجودية أود الإشارة إلى أن بروز الوجودية على مسرح الرواية لا يعنى احتلالها هذا المسرح كاملاً، فقد بقيت الواقعية تحتل مكاناً مهماً، عند توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس، خصوصاً بلقيس الحوماني في روايتها الشديدة الواقعية، (حي اللحي) (١٩٦٩).

ونعني بالوجودية هنا ما هو شائع عنها في الكتابات الأدبية أي هذا الإحساس (أو هذا الاعتقاد) بأن الإنسان موجود في عالم غريب عنه، وهو ما يستدعي، على مستوى

والوجودية كانت بنت سياقها التاريخي بعد الزلزال الضخم الذي عرفته أوروبا، أي الحرب العالمية الثانية. أمّا في روايتنا العربية، وأقصد لبنان خصوصاً، فلم تكن هذه مدارس وتيارات لها مبادئها وأسسها ونظرياتها، بل كانت، كما أرى طرقاتاً وأساليب هي أقرب إلى سمات المعاصرة قد وظفتها الرواية بكل تياراتها من أجل فهم الواقع الاجتماعي وإصلاحه من ناحية، ولأن القارئ قد استدعى ذلك من ناحية ثانية. أشير إلى هذه الناحية الثانية بخاصة لأنني أعتبرها غاية في الأهمية، لأن القارئ هو الرابط ما بين الرواية وما يسمى المجتمع، مما يعنى أنها تتحول بتحول العصر والمجتمع، وهذا صحيح، لكن السؤال يبقى؛ وهو ما هذا الشيء الذي عندما يتغير «المجتمع» يؤدى إلى تغير الرواية؟ ما الذي يربط ما بين «المجتمع» والرواية بحيث إن الرواية تتحول عندما يتحول «المجتمع»؟ إنه القارئ كما ذكرنا؛ فهو الواسطة ما بين الرواية والمجتمع، وهذا القول يستمد أهميته، وهي أهمية قصوى، من أن القارئ هو وجهة الكلام أى المرسل إليه، والمرسل إليه يحدد أسلوب الكلام بل طبيعته وموضوعه، فالقصة ذاتها لو أردت إخبارها (أنا الراوى الرجل) إلى امرأة بهدف إغرائها أو إلى ثرى بهدف استدرار عطفه أو إلى فتى بهدف إثارة حماسه، اختلفت.

أمّا هذا القارئ فليس شخصاً بعينه مسجلاً في دوائر النفوس، بل هو افتراض له وقع الحقيقة ومفاعيلها.

الرواية في لبنان حتى الستينيات

الواقعية

كان القارئ عامة، في الخمسينيات، عالماً بحقيقة عصره، فكانت الرواية تصف له الواقع باطمئنان - أي بلا مساملة ذاتها. (ليس هذا الكلام موقفاً بل وصف وحسب). وكان بناء الرواية على علاقة متينة بهذا «الاطمئنان الإبتمولوجي» الذي كان يتمتع به القارئ، والذي كان مدعماً بمصير عشرات الملايين من البشر لكن الراوى، وتمشياً مع توقعات القارئ أيضاً، لم يكن يقدم هذه المعارف كما لو أنها كانت نروساً في الأشياء، بل كان يقدمها عبر «قصة» يحاول أن يكون شيقاً بقدر ما يمكن. وبهذا المعنى كان يعبر عن النزاع

ما بعد الستينيات - هزيمة حزيران

غلبة الواقعية من جديد

حين نقول الرواية بعد مرحلة الستينيات، فإننا نعني عملياً بهذا القول الرواية بعد هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ أمّا ما سنورده فيما سيأتي من ملاحظات تتناول الرواية، فليس على سبيل إقامة الدليل على الأثر الذي تركته هزيمة حزيران في الرواية العربية خصوصاً، وفي الأدب العربي عموماً، فهذا ليس المقصد، لأننا لا نريد أن نكرر هنا ما يجمع عليه عادة مؤرخو الأدب من تأثير هزيمة حزيران العميق في الحياة الأدبية العربية. بل قصصنا من هذه الملاحظات رصد حركة الرواية في لبنان بعد ذلك التاريخ وتعيين اتجاهاتها.

هناك شيء أكيد قد استجد لا يمكن ألا نلاحظه وهو أن مشوار الرواية الوجودية عملياً قد توقّف، بينما ترسّخ في المقابل التيار الواقعي وزاد انتشاره.

لم يصدر لليلي بعلبكي، (وهي أبرز ممثلات هذا التيار الوجودي)، بعد ذلك التاريخ على حد علمنا، رواية أخرى غير اللتين جئنا على ذكرهما (صدرت لها مجموعة قصص عام ١٩٦٤).

أمّا حنان الشيخ، فقد انتقلت من المناخ الذي سمينا وجودياً، في (انتحار رجل ميت)، إلى المناخ الاجتماعي الواقعي في (فرس الشيطان) ١٩٧٥، ثم في (حكاية زهرة) وما تلاها من أعمال.

وتابعت ليلي عسيران مسيرتها في اتجاه مزيد من التبنى للقضايا الوطنية، ومع مزيد من التخلّي عن المسائل والمشارع الوجودية (خط الأضيق) ١٩٦٩، (عصافير الفجر).

أما إميلى نصر الله فقد تابعت مسيرتها ضمن الإطار الذي اختارته ذاته، أي إطار التعالّش بين تيارى الواقعية والرومانسية، لكنها ربما خففت قليلاً من الرومانسية في أسلوبها لصالح أسلوب أكثر «وصفية».

لكن يوسف حبشي الأشقر ظلّ على سعيه الفلسفي من خلال العلاقات الاجتماعية والإنسانية. وقد تعمّقت

المشاعر، الخوف والتفاهة واللامعنى، وعلى المستوى الفلسفي مبدأ ضرورة الحرية.

هذه المشاعر والمعتقدات الفلسفية، نجد صداها قوياً في روايتي ليلي بعلبكي (أنا أحيا) ١٩٥٨ و (الآلهة المسوخة) ١٩٦٠، وعند ليلي عسيران في (الحوار الأخرس) ١٩٦٢ و (المدينة الفارغة) ١٩٦٥ وعند حنان الشيخ في (انتحار رجل ميت) ١٩٧٠ التي تمت كتابتها عام ١٩٦٦. وهي مشاعر ومعتقدات مازالت بارزة في أعمال يوسف حبشي الأشقر منذ البداية، أوائل الخمسينيات، وحتى وفاته عام ١٩٦٩ (نذكر بخاصة روايته (أربعة أفراس حمر) ١٩٦٤).

إنّ المناخ الوجودي الذي شهدناه في لبنان عبر أعمال هؤلاء الكتابات، نمت بذوره أيضاً في الخمسينيات مع سهيل إدريس (الحي اللاتيني) ١٩٥٣. و (الخدق العميق) ١٩٥٨، وإننا نجد أثره في أعمال توفيق يوسف عواد أيضاً، وهو مناخ انتشر تلك الفترة في عالم الرواية العربية عامةً (صراخ في ليل طويل) ١٩٥٥ لجبرا إبراهيم جبرا، و (اللس والكلاب) ١٩٦١ و (ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٥ لنجيب محفوظ.

الرومانسية

لاشك أن تيار الرومانسية يتمثل أكثر ما يتمثل في أعمال إميلى نصر الله، رغم ما ذكرناه عن تمثل الواقعية أيضاً في أعمالها.

إن واقعية إميلى نصر الله، في أعمالها الأولى خصوصاً (طير أيلول) ١٩٦٢ و (شجرة الدفلى) ١٩٦٨، هي واقعية تتعايش بوثاق مع رومانسية بادية صريحة. وكذلك الأمر في أعمالها المتأخرة (الريشة) ١٩٩٢.

إن التعالّش بين الواقعية والرومانسية لا يجده في أعمال إميلى نصر الله، بل في أعمال غيرها ممن لم يصرفوا برومانسياتهم، كتوفيق يوسف عواد مثلاً، حيث نجد أحياناً مسحة رومانسية بادية صريحة، في قصصه خصوصاً.

من الممكن، وإن بشئ من التعسف، تقسيم هذه الروايات إلى قسمين: قسم مع التفسير الاجتماعي المبني على قيم عصر النهضة التي هي قيم العدالة، وبينها كثير من الروايات التي كتبها نساء (نازك يارو)، وقسم آخر يريد تغيير القيم الأخلاقية (ethiques) وحسب، بشكل مستقل عن قيم التقدم والمعرفة وسيادة العقل (هدى بركات، إلهام منصور). قلت إننا لا نستطيع إجراء هذا التقسيم بلا تعسف لأننا نجد القسمين أحياناً في الرواية الواحدة.

الحقيقة

عندنا اليوم في لبنان روايات كثيرة تطرح موضوع الحقيقة، أو بكلام أكثر دقة توحى بعدم وجود حقيقة موضوعية واحدة هي ذاتها عند جميع الناس. يظهر ذلك فيها بتمدد وجهات النظر في الرواية الواحدة فهوى الحدث ذاته من زوايا مختلفة، ويظهر ذلك أحياناً بواسطة الاعتراف الصريح من قبل الشخصيات الروائية بعدم قدرتهم على معرفة الحقيقة، أو يظهر أيضاً على شكل اعتراف من الراوي بالتياس الحقيقة عليه وعدم قدرته على تمييزها (إلياس خوري).

وحنان الشيخ في (حكاية زهرة) - مستفيدة من طريقة فوكر في (الصخب والعنف) تدعو القارئ إلى التماهي مع زهرة ثم مع خال زهرة، ثم مع زوج زهرة .. إلخ .. (حكاية زهرة).

أما الحقيقة عند الجد الشيخ المسن في رواية (أيام زائدة) لحسن داود، فإنها تتحول إلى شيء هيوولي. وعند رشيد الضيف الحقيقة أن التاريخ يجري بنا على غير ما نشتهي، فنحن عملاؤه ضد أحلامنا غالباً.

الرواية والتسجيلية

وقد نشطت إلى جانب ذلك الرواية التي تم فيها تسجيل يوميات الحياة في فترة الحرب، وهذه صفة مميزة لكثير من الروايات التي كتبها نسوة أثناء الحرب (بيروت) ١٩٧٥ لفاذة السمان، (تلك الذكريات) ١٩٨٠ لإميلى نصر الله (الصدى المخنوق) ١٩٨٦ لنازك يارو .. إلخ.

شخصياته أكثر في بحثها عن ذاتها خلال الإيمان بالله أو دونه، أو عن طريق الالتزام العزى والمقاوى، أو عن طريق علاقات الحب.

أما توفيق يوسف عواد فقد تابع مسيرته الواقعية المعروفة في الرواية خصوصاً (طواحين بيروت) ١٩٧٢.

الرواية أثناء الحرب وما بعدها

أعتقد أن الباحثين يجمعون على أن الأوضاع الجديدة تستدعي أساطير قول جديدة. ولقد تبدل «المشهد» كله مع الحرب في لبنان، وتحولت الرواية تحولاً عميقاً؛ لم يعد القارئ يملك الحقيقة. تبدل إدراك المجتمع لذاته.

واقعية بلا «واقع موضوعي»؟

إن هناك فرقاً في موقف كتاب الرواية من الحقيقة قبل الحرب وبعدها، فقد كانت الحقيقة عند روائي ما قبل الحرب واضحة بشكل عام، وأعتقد بالحقيقة هنا الحقيقة الاجتماعية خصوصاً والحقيقة التاريخية. فالتاريخ عنده كان يسير باتجاه واضح، باتجاه الحرية، والتحرر، والعدالة، والتقدم (قيم العدالة). والواقع الاجتماعي كان صراعاً ما بين أحزاب المستقبل وأحزاب الماضي، والعالم كله كان مقسوماً بشكل واضح أيضاً إلى فئتين، فئة الخير وفئة الشر. وهذا الكلام يصبح على الرواية بكل تياراتها الواقعية والوجودية والرومانسية (يصح أيضاً حتى على الرواية التاريخية أو رواية الميرة كما نستطيع تسميتها التي تمثلت في أعمال رثيف خوري (الحب أقوى) مثلاً ١٩٥٠).

الرواية السائدة، إذن، عندنا كانت تصف الواقع وتبني تغييره. أما اليوم فقد تغير الوضع، فالرواية التي كانت سائدة لا تزال على أهمية ما، لكن نشأ إلى جانبها رواية أخرى هي أيضاً تريد تغيير العالم، لكن دون أن تصفه!

تغيير العالم بلا وصف

كثير من الروايات في لبنان اليوم، لا يصف العالم من أجل تغييره، لكنه لا يزال متصفاً برغبة في التغيير. وأعتقد أنه

الغرائبية Exotisme :

فى رواية فترة الحرب وما بعدها، يلاحظ المراقب بوضوح أن هناك سعيا للإدھاش يميز بعض الأعمال الروائية، وربما كان هذا الميل إلى الإكزوتىكا بشكل مفارقة، لأنه يعنى أننا نكتب عن أنفسنا ما نعتقد أنه يسر القارئ الأجنبى إذا ما قرأه مترجما فى لغته، بما قد يؤثر أحيانا على تماسك العمل وعلى المبدأ الضابط له.

العقدة والتماصك

إن الوقوع فى هذا الأمر، أى السعى وراء الحدث على حساب التماسك، يسهل أن العقدة فى كثير من الروايات لم تعد أساسا فى بنائها، بخلاف واقعية ما قبل الحرب التى قلنا عنها إنها تتصف بالاطمئنان الإستمولوجى. ونحن نعرف أن العقدة تساعد على شد أطراف الرواية كلها، وعلى نسجها حول نواة واحدة، وأن غيابها يجعل الرواية أكثر عرضة لتجاذب الأحداث. فالتماسك كما هو معلوم ضد التفتت، وضد الهذيان، وضد السهولة، وهو هدف الفنون كافة، فجميعها تسعى إليه، وهى فنون بقدر ما تتمتع بسمتها.

لكن التماسك فى العمل الروائى قد يتم بألف شكل وشكل، فهناك تماسك يبنى على علاقة التضاد، أو على علاقة التناقض، أو على المجاورة، أو على الشبه أو على التدرج ... إلخ. وشبه ذلك فى الرسم، مثلا، واضح، فكثيرا ما نقع على لوحة تدهشنا بتماسك ألوانها فقط لا بموضوعها، ولا بشئ آخر.

على سبيل المخاصمة

ما زالت الرواية فى لبنان، إذن، تتحول، مجارية فى ذلك الرواية العربية عامة والرواية على الساحة العالمية أيضا، وقد ازدادت وتيرة تحولها مع الحرب التى جرت فى لبنان وتنوعت موضوعاتها وطرائق كتابتها، وصارت فنا يضاهى الشعر إن لم يفقه أهمية بعدما كان دونه.

إن كل هذا التحول ينضوى ضمن منطق الأشياء، وقد عرفنا مثله فى اللغات والحضارات المعاصرة، لكن السؤال الذى يفرض نفسه الآن يتناول مستقبل هذه الرواية انطلاقا مما

رواية الأنا التى بلا حدود

أعتقد أن الأكم يبرز «الذات». فقد أدت التجارب المبررة التى عاشها اللبنانيون، من قتل وخطف وتمذيب وتدمير وانهيار أحلام نذر كثير منهم أيامه لها، ألم لا يطلق، فكانت رواية الـ «أنا» كأنها محادل فنى لهذا الواقع. وليست هذه الرواية كما قد يظن ليخالا فى الذات دائما، بل هى لسان حال الناس غالبا. فليس الروائى من تألم بل الناس هم الذين تألموا، وهو منهم، لذلك كانت الـ «أنا» التى تروى جماعية بقدر ما هى فردية، وفردية بقدر ما هى معنوية (رشيد الضعيف). لكن هناك أيضا «أنا» فردية تبحث فى ذاتها عن «محتوى» (ربيع جابر). وفى الحالتين لسا أمام أعمال أوتوبوجرافية بالمعنى الحضري بقدر ما نحن أمام روايات تبنى ليصال أكم الـ «أنا» الحاوية أكم الجماعة، أو أكم السؤال أو الاثنين معاً.

الواقعية السحرية Magic Realism

الرواية اللبنانية اليوم (كما العربية عامة على ما أعتقد) متصلة أكثر من أى وقت مضى بالتيارات التى تتجاذب الرواية العالمية. فبالإضافة إلى الأسباب الدائمة التى تجعل لبنان على تواصل دائم مع الخارج (نادراً ما نرى روايتا فى لبنان لا يجيد قراءة لغة أجنبية - خصوصاً الفرنسية والإنجليزية - ثم إن عدد المفسرين اللبنانيين أكثر من المقيمين)، فإن الإحصاءات تشير إلى أن فيه أكبر نسبة من المشتركين فى الإنترنت، خارج العالم المتقدم.

لذلك فمن المنطوقى جداً، أن يجد ما يحدث فى الخارج صدى سريعاً له فى لبنان.

ومن بين التيارات التى كان لها الصدى السريع، التيار الذى يسمى Magic Realism والمتشمل خاصة فى رواية أميركا اللاتينية، وقد بلغنا نحن فى الأدب العربى عن طريق ترجمة تجاريسا ماركيز خاصة، (مئة عام من العزلة)، (خريف البطريق) ... إلخ. ومن خصائص هذا التيار الجمع بين الواقعية والافتانازيا. إننا نقع على أثر لهذا التيار فى كثير من أعمال رواية لبنانية.

الصحافة والصورة الفوتوغرافية، والسينما خصوصاً. أما التحول الذي طرأ على القارئ في السنوات الأخيرة فشدّيد الوضوح. تقول الإحصاءات إن الشباب اليوم ينصرف بأعداد هائلة عن القراءة إلى الملتيميديا. (إضافة إلى أن الرواية كانت لمعقود خلت أكثر الفنون شعبية، وقد باتت وراء برامج كثيرة يعرضها التلفزيون).

إن السؤال، إذن، مشروع إلى أقصى الدرجات وإن القلق أيضاً في محله تماماً. وهو قلق لا يولده الخوف أو الحنين المبكر إلى شيء يخشى أن يكون في طريق الزوال، بقدر ما تولده رغبة مشروعة إلى أقصى الدرجات في المساهمة في رصد هذه التحولات التي تعيننا تماماً كما تعيننا كل مسألة نمنس جوهر ثقافتنا أو حضارتنا أو وجودنا!

قلناه عن أهمية القارئ أو المرسل إليه أو إدراك المجتمع لذاته، وانطلاقاً مما ذكرناه دون الوقوف عنده، من تحول هذا القارئ إلى الإنترنت (والملتيميديا طبعاً) فما مستقبل الرواية؟ ليس في لبنان أو البلاد العربية وحسب بل في العالم كله. هل سيجمي يوم (قريب!) نقول فيه: الرواية قبل الملتيميديا والرواية بعد الملتيميديا؟ بل ربما كان الوضع أكثر دقة من ذلك، خصوصاً أننا عرفنا في التاريخ القديم فنونا توقفت عن النمو، وإن بقيت خالدة، كالملاحمة والقصيدة الجاهلية والمقامة، وقد عرفنا في التاريخ الغريب فنونا تطورت في اتجاه العزلة والانحسار كالشعر، والمسرح أيضاً (وإن بدرجة أقل)، وقد عرفنا ما طرأ على الرواية من تحول في مواضيعها وفي بنائها، بل في طبيعتها بوصفها نوعاً أدبياً، نتيجة تطور



الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية

يوسف الشاروني*

(المولود عام ١٩٦٧) ابن الجبل الذي نشأ في عمان الحديثة، وذلك في روايته (جراح السنين) ١٩٨٨ .
وتتمثل هذه الخصوصية في ثلاثة مظاهر:

أولها تلك القفزة الحضارية التي عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين، ذلك أنها تطورت في بضعة عقود ما تطوره دول أخرى في قرون، مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية اجتاحت دول الخليج العربي، وذلك لأسباب عدة، في مقدمتها اكتشافات النفط واستغلاله. وقد لخص لنا الأديب الإماراتي عبدالحميد أحمد لب هذا التطور في النقاط التالية:

– إن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة، حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون.

تبرز خصوصية الرواية العمانية – وربما تمتد فتشمل الرواية الخليجية – من خلال ثلاثة روايين ينتمون إلى ثلاثة أجيال، لكنهم نشروا أعمالهم خلال النصف الثاني من القرن العشرين هم: عبدالله بن محمد الطائي (١٩٢٧ – ١٩٧٣) الذي لم ير من النهضة العمانية الحديثة (١٩٧٠) إلا فجرها، وذلك في روايته (الشراع الكبير) ١٩٧٣. ثم سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١)، والذي عاش طفولته وصباه المغمورين في سنوات ما قبل النهضة، وتضجعه الفنى والفكرى بعد طفرة بلاده الحضارية، وذلك في روايته (رمال وجليد) ١٩٨٨، و(المعلم عبدالرزاق) ١٩٨٩، ١٩٨٨، ١٩٩٣، و(رجال من جبال الحجر) ١٩٩٥، وأخيراً (إنها تمطر في أبريل) ١٩٩٧. ثم سيف بن سعيد السعدى

* قاص وناقد، مصر.

الشيخ عبدالله «منذ هذا اليوم كل رجل حر في أن يرقى بنفسه، والأيام حبلى بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريب»^(٤). وحين وصلت الشاحنة إلى قلب العاصمة ودعمهم سائقها قائلاً «أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يطرح»^(٥)، وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وينادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم، وفي مقدمتهم حمود الجبلى، الذى أصبح مليونيراً وزعيماً لمافيا - على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة فى آخر رواياته (إنها تمطر فى أبريل) ١٩٩٧^(٦)، لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياتها وسلبياتها، وقد أسلكت سمود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جراح يستخدم مبيضه لتعريف هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يحور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبها رحلة أسلوبية، فسمود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بالأساطير عمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الأساطير بالانتقال إلى العاصمة وإن كانت فلولها لا تزال تنتشر فى الرواية لتذكركنا بصلبة الرحم: الماضى والحاضر والريف والعاصمة. وهكذا، تتكرر فى بداية روايتنا ألفاظ مثل الفلج، وشريعة المسجد، والنزاع على بند ترابى، وأبغاك بمعنى أريدك، والمقاصير والحوزات، والكل متمسك بشوره أى برأيه، والبرزة ودلة القهوة، والمصر (بضم الميم وفتح الصاد بمعنى غطاء للرأس للرجال) وشداد الحمير وخروجها جمع خرج بضم الخاء.. إلخ.

وحمود الجبلى ليس إلا نموذجاً لكثير من أفراد المجتمع الخليجي فى النصف الثانى من القرن العشرين الذى لم يكن يملك شيئاً عندما قدم إلى العاصمة فى أول الأيام، على حد قول المحقق عندما قدم حمود للقضاء بتهمة حيازة أراض كثيرة، وشراء ذم بعض الرجال ذوى الصفة الرسمية ليسهلوا مآربه^(٧)، ثم أصبح الجبلى الخارق على حد تعبير صديقه الحارثى. ولم تكن براءته مما نسب إليه أثناء محاكمته إلا دليلاً على صحة إلحاق صفة الخارق به، بمد أن ظن السذج أنه قد حان وقت إدانته لما اقترفه من مخالفات للقيم

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شئ دون بذل أى جهد إنتاجى حقيقى.

- نتيجة لذلك، تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة، ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلشى، لتحل محلها علاقات جديدة، سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية، والمساعدات الاجتماعية، وفرص التعليم، والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح النافس التجارى، وأخلاق الوظيفة الإدارية، وسلوكيات المتعلم الجامعى، والنزعة الفردية الطموحة^(٨).

من هنا، كان لفترات التحول الاجتماعى والحضارى أدهبها، كما لفترات الاستقرار النسبى أدهبها. ففترات التحول الاجتماعى تتميز بحدّة الصراع بين القديم المتيشّث فى أعماق الوجدان الجمعى والفردى على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثة، سواء تمثل فى صراع نفسى داخل الشخصية القصصية، أو فى صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سمود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية (رجال من جبال الحجر) (٦٠٠ صفحة): «اكتشفت أننا أنانيون وحساد ومتناقضون، صاهرنا المادة والجشع، فى القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسال.. الآن كل شئ فىنا بنع، لا أدري كيف حال الأجيال القادمة؟»^(٩). وحمود الجبلى أحد ثلاثة، الاثنان الآخرون - شقيقه سيف وابن عمه أحمد - كانوا قد هجروا قريتهم القابضة فى جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم فى سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالاً سميدياً، أعطوا خمسة منها للدلال الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة. أما التاريخ، فكان «بعد اعتلاء السيد الابن - أى السلطان سعيد بن قابوس - دفة الحكم وأمور الرعية»^(١٠) عام ١٩٧٠. وكما قال الجد

أما عبدالخالق الذي ساعد الجبلين الثلاثة على الاستقرار في العاصمة قد سبق أن أنذره قائلاً:

سيحاولون سلبك عن قيمك... نحن فينا
هشاشة، كل محروم هش... كنا محرومين
ولذلك نحن أهش مما نصور أنفسنا^(١١).

ثم ناوله شيئاً ملفوفاً وهو يقول:

أريدك أن تقرأ هذا الكتاب لأنه يصلح لهذه
الفترة من حياتنا.. كيف تبرر وسيلتك وتصل
إلى غايته بالطريقة التي تريدها^(١٢).

ويبدو أن حمود لم يكن في حاجة إلى هذا الكتاب،
قد سبق أن أوصى سكرتيه محسن:

على فكرة هذه الأيام لاحظت شبهاً كثيرين،
أقصد من موظفينا الصغار يرتادون النزل للشراب
كل ليلة (حيث إن الخمور محرمة في البيوت
على غير الأجانب).. أريدك أن تتعرف على
أشخاص منهم من المصالح الرسمية التي
نحتاجها كل يوم.. لأن هؤلاء الصغار هم الذين
يخلصون الأعمال بسرعة.. الكبار دائماً يعقدونها،
ادفع لهم حق شرابهم، حتى إذا أردنا منهم شيئاً
نحصل عليه^(١٣).

ولم يكن عبدالخالق ولا الحارث هما مبتدعا هذه
القيم، بل إن المناخ العام هو الذي أفرزها، يقول سيف
الجبلي الذي يعمل ضابطاً بالجيش لأخيه حمود:

القادمون من كل الأطراف جلبوا بعض الأمراض
غير المعروفة، كالنفس في المعاملات وشرب
المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المزيات
والخدمات... أصبح لدينا لصوص من الأحداث،
لدينا سجون كثيرة، في كل مركز سجن للرجال
وآخر للنساء.. وجرائم عاطفية كثيرة^(١٤).

بينما الدكتور حميد يقول لحمود:

جلبت أطباء وعمرضات من آسيا.. هم الآن في
العيادة وأنا مقاول. في الماضي الطب إنساني،

في عرفهم. فقد استخدم سعود المظفر هذا الاتهام لهدف
مزدوج. هدف فني هو مواصلة عنصر التشويق - بهذه
المفاجأة - الذي تتميز به روايته ويجيد استخدامه بمثل هذه
المفاجآت من حين إلى آخر، وباستغلال صيغة المبنى
للمجهول في بدايات معظم فصول الرواية، بحيث يثير حب
استطلاع قارئه في معرفة اسم الفاعل المحذوف، أما الهدف
الأخر، فهو مزيد من الكشف عن الجبلي الخارق، وأن تبرئته
كانت اعترافاً رسمياً بخلقة قيم جديدة وتولوى قيم قديمة.

وكان حمود قد استمع لصديقه حارث يلقي عليه أول
درس في القيم الجديدة:

أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعني أعرف
أكثر ورأيت أكثر الناس مازالوا في غفلة ولاهون
بالفرحة والأيام الجديدة. بقدر ما تستطيع املك،
أراض في أي مكان في العاصمة أولاً.. ثم ابعد،
فالبعيد اليوم ستنهب إليه بقدميك غداً.. رأيت
وعرفت هذا في البلد الذي ولدت فيه.. مستغفر
الحياة هنا إلى درجة أن بعض الرجال سيكفونك
وسيقون إلى القديم.. لأنه سيأتي أناس لن يعرفوا
إلا أنفسهم.. سيحوت رجال حسرة وكحداً.
ستخونهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند الموت.
لأنهم لن يموتوا بل ستقتلهم الأيام فقط^(١٥).

ثم لقنه أول درس عملي حين قال له بعد ذلك:

في حجرة الانتظار رجل شرقي مستشعر يريد
مقابلة الرئيس، سنخطفه من الرئيس، لماذا لا
نستشعره نحن؟ الرئيس لديه الكثير.. وأنت
وحده، سأعرفك عليه واستفله^(١٦).

وعندما عرفه بجولييا لتكون سكرتيه نصحه بأن
يحررها حينما يريد ويستغل جمالها لتكون مفتاحه لأقفال
كثيرة:

أعزني اهتمامك، حين تذهب إلى مسعود
كبير خذها معك، هم عيونهم طويلة وقلوبهم
واهية، وستحصل على كل شيء^(١٧).

الآن العمل الذي يدر مبالغ كثيرة وبسرعة:
التجارة والمقاولات (١٥).

وأشار أحدهم في حفل وهو يحدث حمود الجبلي:

انظر هناك إلى الرجل بين الشقراء والسمرء،
مات شريكه فاستولى بالاتفاق مع مدير الشركة
الأجنبي وبدلوا في الأوراق وأنكر على الورثة
حقهم. ابتلينا بأخلاق غريبة عنا، والمرأة السمرء
اسمها سارقة الأزواج، حتى الآن سرقت وطلقت
أربعة (١٦).

لا عجب أن يكون شعار حمود الجبلي «العمل لا
يوجد يجوز أو لا يجوز، استغل غيرك قبل أن يستغلك» (١٧)،
وأن يقرر عمل تخفيضات على كل البضائع فيرفع السعر
الأصلي Z ٢٠، ثم يخفضه بمقدار Z ١٨، ثم يكون الإقبال
شديدا (١٨). وحين طلبت منه إحدى الفانات إحضار أختها
من الخارج للعمل بعد أن طلقها زوجها سألها إن كانت
حلوله مثلها، ثم اشترط عند حضورها أن تقيم في منزل
خاص لديه حتى انتهاء أوراق التعمين، فلما صحت محددة
أضاف بسمه «أعطيتك ما تريدن بأسرع مما تتوقعين، لم
أسمع ردك، فلما وافقت سألها وهو يضع كفه اليمنى فوق
يدها اليسرى «وأنت متى أرك؟» (١٩).

وقد لجأ سمود المظفر إلى ما يمكن تسميته بالواقع
المشوه بالرمز للتعبير عن توارى عصر ويزوغ عصر مختلف
بهذه القيم الجديدة. فحين تهدمت الدروازة سمع حمود
الجبلي يقول «يا للخسارة تهدم زمن، أنا أحفظ هذه الدروازة
منذ ولدت، كم لعبنا حولها. تهدم عمرى الماضى» (٢٠).

بينما همهم حمود الجبلي في دخله قاتلا «رمز الماضى
دكته عجالات الحاضر الثقيلة المستمرة في الانطلاق». ثم
قال بشعور لم يدركه من قبل وهو ينظر إلى الطين المكوم،
كأنه سنوات أجيال من الأقوام الجبارة انهارت «سقوط
الدروازة بعد تلك السنين من الصمود تغير بسقوط أشياء
كثيرة كثيرة كانت صامدة» (٢١). كما قال له ذات مرة ابن
عمه وزوج أخته أحمد: «البلاد تبدلت كثيرا، حين ذهبت
من هنا كان الشراب في كل مكان.. الآن شئ لا يصدق،
شئ عظيم» (٢٢).

بينما قال آخر لحمود:

الأيام تتعاقب بأسرع مما تتصور، والرجال يتغيرون
وفهمون بأسرع مما تصورت.. الأمور تتعقد كل
يوم والقوانين تصدر كل شهر كالقيود (٢٣).

لا عجب أن تناثرت في الرواية مثل هذه الشعارات:
لانتس الطموح ولا ترض بالقليل أبدا، المصلحة فوق كل
اعتبار، من يسبق يحصد، هذه الأيام أعط وخذ، ربما الأيام
القادمة لا تعرف إلا نفسها، ومن يعط جبلا من ذهب يطلب
آخر، الثعب دواؤه العمل، العمل ليس فيه شفقة، لا يحم
الإنسان إلا نفسه، هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالمثل: خذ
وهات، المال صنو الروح، لاصح ولا تسامح ولا كسل..
العمل ليلا ونهارا، تكون أو لا تكون. سهل أن تموت، صعب
أن تحيا.

وكما برزت قيم وتوارت قيم، برزت مستجدات في
المعاملات والحياة. فنقرأ عن مكتب للطيران، ومحطات
للبنزين، ودور للسينما، ومباريات رياضية، ورواج من أجنبيات
وتصفيف شعر النساء، وسهرات رأس السنة، والأحتفال بأعياد
ميلاد الأفراد، وإنشاء بنوك، وانتشار شركات التأمين،
واستخدام الكمبيوتر، وسماع ضربات الآلات الكاتبة ورنين
التليفون. كما بدأنا نسمع عن مصطلحات جديدة مثل
الكفالة والعمولات. وعندما تلقى حمود الجبلي بطاقة دعوة
بمناسبة تخرج أول دفعة من الجامعة أعلن قائلا: أبشروا، إنه
عصر آخر جديد قد حل.

لا عجب، إذن، أن تتغير سلوكات الناس فنستمع إلى
مستر بيتر يقول لحمود الجبلي:

غدا الجمعة وسنبدا من العاشرة صباحا. الناس
هنا أصبحوا ليلة الجمعة يسهرون، ويوم الجمعة
ينامون حتى الظهر. منهم من لا يقوم إلا في
العصر، نستمع طوال يوم الجمعة، مارأيتك؟..
لاتنخف، أنت مثل مستر حارث دائما قلق. يريد
أشياءه كلها بسرعة كأنه يخاف من شئ» (٢٤).

وفي صوت تشويه النبوءة نستمع إلى حارث يتحدث
إلى حمود الجبلي في بداية حياته العملية الجديدة:

شيء لرد اعتبار أو كما يسمونه خرق الذي كان قويا.. أعنى تبريد إحساس ما عميق منذ أجيال (٢٨).

غير أن ما هو أخطر من ذلك كان تحطيم العلاقات الزوجية، فحين نلتقي مع حمود الجبلى فى حفل عيد ميلاد الطفلة سلمى، وبينما أبوها منشغل بتوديع ضيوفه حتى سياراتهم، تخطو سيدة البيت بحمود الجبلى طالبة منه رقم هاتفه المباشر لأنها اختارته للحديث معه حين تصاب بقلق أو قنوط، ثم قامت فى سرعة وهى تقول «سأتركك، لأريد أبو سلمى أن يرانى ملك، هو يحترمك، كلمنى عنك كثيرا»، وتترك نبرة السخرية التى تملو حين يعود الزوج بعد وداع ضيوفه ليعتذر لحمود الجبلى قائلا: «أسف يا سيدى تركتك وحدا كثيرا» (٢٩).

أما شيرى فهى شخصية يقدمها لنا سمود المظفر امرأة تجالس كل امرأة ورجل، وإن أرادت شيئا تفعل المستحيل لتستولى عليه، بينما زوجها لا يعرف شيئا عن علاقاتها السرية ويثق فيها، وهى - احتراماً لشعوره (انظر السخرية) - لا تخرجه عنها، تقول هذه المرأة لحمود الجبلى:

البعول مشغولون بالصفقات والسفر، وفى الليل بالسهرات كل ليلة. النساء يملأن قلوبهم خفية بمن يدخل فى أهوائهن ورغباتهن من الشباب الأصلى أو الوافدا. الشباب الآن مترعون وغارقون فى عواطف النساء، انظر حولك كلهم كبار فى السن، وإن كان زوجا شابا يتلف رجولته بالشراب كل ليلة.. ماذا ستجنى منه زوجته الشابة إن عاد إليها بعد منتصف الليل وكل ليلة هكذا.. أحيانا الزوج لا يعود إلى بيته، ينام مع واحدة من صديقاته.. الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. والنتيجة المعاملة بالمثل.. هو يهرى فعلته بأية كذبة، وطبعاً هي تعرف أنه كاذب.. تبادل الكذب بينهم أصبح سارياً (٣٠).

وتصف إحدى النساء الأجنبية معاينة حمود الجبلى «يا سارق قلوب الزوجات» كما يقول حمود لسركتيرته

لانتفاق، دع الارتباك، أعرف أن الأشياء تجرى بسرعة وأسرع مما أنت تتوقع أو تتمود. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج، تأكل الرطب فى وقته والسح بعد ذلك. غير قلبك وغير حتى نفسك ولا استدوسنا أقدام الرجال.. أنت لا تعرف شيئا، أنا هنا أرى وأسمع.. يصبح الرجال الطيبون وحيثاً يأكلون بعضهم بعضاً وأريدك مثلهم لكن بأعلاق رجال الجبال (٣٥).

وعندما سألوها حمود الجبلى فى التحقيق عن كيفية جمع ثروته أجاب:

ألم أقل إن للرواد ميزة.. حين أتيت إلى هنا فى العاصمة) كتبت البلد نائمة على الفرح، دفعتنى الأيام بسرعة. اهدتني إلى بعض الأفكار، وبالمرم نغذتها. كان كل شيء سهلاً، ومقابلة الذين أصبحوا كباراً كانت سهلة.. الأفكار الجريئة لم تكن معروفة فكان لى ما أردت (٣٦).

بينما يقول الشاعر خالد لحمود الجبلى:

حلقت لحيثى فى أول سفرة إلى الغرب، كان لا بد لى أن أكسر حاجزاً ثقيلًا، حاجزاً متوارثاً حولى. لا بد أن أرى نفسى حرة. انظر إليها الآن، أجمل مما كانت. حلقتى للحيثى كالخروج من سنين ثقيلة بكل شيء. كخروج فراشة أول مرة للحياة. كانت جائمة فوق كل جسمى وأنفاسى وعقلى. كنت جريفاً إلى حد السخف، لكننى قررت فأرلتها (٣٧).

ولعل العلاقات الزوجية كانت من أبرز ما تغير من ملوكات، حتى لنقرأ عن صرعة (صبيحة) الزواج من الخارج:

الكل الآن يتزوج من الخارج، من آسيا ومن بلاد الضاد والغرب. الرجال الذين يتزوجون من دول فقيرة هم فقراء لا يستطيعون دفع مهر لزوجته من هنا، أما الذين يتزوجون من الغرب ففى نفوسهم

كما يصف النساء اللاتي يغشين هذه الحفلات بأنهن ذوات «عمومة المعطرة» (٣٩).

وإذا كانت الحواس الخمس هي وسيلة الإنسان لاستحضار وعيه بالمكان - وأحياناً بالزمان - في حالتي تسكون والحسوبة، فإن التشبيه هو ما يشع به المكان والشخصيات، وهو تفاعل الأشخاص بالمكان والأشخاص بالأشخاص، فتصبح الشخصيات أكثر من مجرد أجساد وأصوات وملبس.. بل هي كل ذلك في انعكاسه. جردان الآخر فتبدو المرأة كحزمة صوتية ممتدة مفقوفة صفة سوداء لامعة^(٤٠). وذكها الطغوى المستطيل.. و.. يعرف ع غير كامل.. وجهها الساهر مشرب بحمرة كعبة «صن محببة»^(٤١) كانت وهي تتهاذى في ثوبها الغملى على الذراعين، كسنية ذهبية تتمايل مع لهواء^(٤٢).. «سائل يبدو لقامة الجبلى كشيء ساقط في القاع»^(٤٣).. «جمع الخبال المغلفة في السوق.. القدماء حين يدركون ندوة ماصفة يجمعون ثيابهم المغلفة وأوابهم من بعد»^(٤٤).

كذلك، تتناثر في روايتنا ظلال المعاني، وكثيراً ما يكون اجتماع لفظين متضادين سبيلاً إلى الحصول على معنى جديد لا يعبر عنه لفظ واحد في لغة، وهو ما يرد في ريت بشكل لافت للنظر مثل «هذوء الفلق»، «ضحيج نهادى»، «الهذوء الحاد»، «الحدة الهاذئة»، «دم معداً كآبة بوجه شبه فرح، بشاشة فيها حدة، ضحك الجنى يستهزاء مؤدب، ضاحكاً بهفقهات فيها شع فراق منتظر.. يا حاضرة حلوة..»

وأحياناً ما يرتفع الأسلوب إلى مستوى «شعر حين أغيب عنك أحر كائنك معي دائماً. لأدري من سحر من. حبسني عن كل الرجال لأنك كل الرجال اغرف مني، كنما غرفت تتدفق يابيعي أكثر»^(٤٥).

لكن الأسلوب ليس دائماً على هذا المستوى من التوهج، فأحياناً يؤدي التقديم والتأخير إلى غموض المعنى، وعلى سبيل المثال: «الآن نحن طبقات، شديدة سواد القلوب، كل شيء فينا بشع»، وقد اضطرت عند اقتباس الفقرة التي

فيها هذه الجملة في هذه الدراسة إلى حذف الجملة الوسطى «شديدة سواد القلوب» لأنها لا توصل أى معنى للقارئ. وهذا نموذج لتعبيرات ماثنة. كما أن استخدام الفعل المبني للمجهول يكرر بطريقة ميثاق فيها، بحيث يؤدي إلى التباس المعنى على نحو قول: «حدث لصديقه حمود الجبلى: «استغفر الحياة هذا، في درجة شكره من بعض الرجال»، فقد اضطرت عند قنن هذه الجملة أن أحول الفعل إلى المبني للمعلوم حتى تصبح أقرب إلى فهم القارئ وقلت: «إن بعض الرجال مسكروهن»، وهذا نموذج لأسلوب متكرر في روايتنا، فضلاً عن «أخطاء غوية وهجائية متناثرة في روايتنا، يمكن تلافيها بشئ من الجهد، حتى لا تكون كالطبخة التي يغسدها حاجتها إلى قبيل من الملح».

وإذا كان سعود الغنفر حرص غير مستحضر فكان بمعظم الحواس كنف أمكن ذلك، فإنه يفعل العكس مع شخصيات روايته، إذ نادراً ما يشير إلى بعدهم الجسمي، ومن تلك المرات النادرة الإشارة إلى شعيرات بيضاء في الرأس، أو لإشارة إلى قصر اللحية دلالة على نمرد الشخصية على ترانها، لكن الجانب الذي اهتم به سعود الغنفر في تقديم شخصياته - وفي مقدمته بهن حمود جبلى - كان هو عالمهم الداخلي بأزمته الثلاثة: الماضي «ذكريات»، الحاضر «كوابيس»، وأحلام يقضته أو ضموحاته المستقبلي فمن حين إلى حين تصفو الذكريات في وعي بهن الروائي شبرنا شخصيته ومكوناتها وتصورها بين ماضيه وحاضرها؛ فيظهر له والده حيناً مؤنباً^(٤٦). ويرجع القهقري إلى دراسته وهو صبي يحمل كتاباً في يمانه، وكمة (غطاء رأس للرجال جمعها كميم) شبه بالية في يسراه، واكضا حافى القدمين مخترفا دربا سبخاً حتى يصل إلى جذع شجرة متعلق حولها صبية، ويستند إليها شيخ عجوز ذو لحية بيضاء ووجه صغير^(٤٧).

وحين يقصد حمود الجبلى مستشفى الأمراض النفسية لينفذ شقيقته زانة، بعد أن طلقها ابن عمهما أحمد، تطفو الذكريات «لثؤدى وظيفتها الساخرة هنا - يوم ميلاد أحمد حين بشره جده الجبلى الكبير بمجيء»:

— ابن عم يحميك وتحميه.. زاد في قوة العشرة.

- سأغلب معه.. سنذهب إلى الجبال والأودية
معا، سنذهب إلى المعلم سوبا.

- هو كذلك يا ولدي، ابن العم مثل الرثة في
الجسم (٤٨).

وفي نهاية الرواية تعود إلى بداياتها، فتعلم سرّاً كان
مخفياً عنا طوال هذه الرحلة: رحلة مجتمع من خلال رحلة
فرد، يفسر لنا إحجام حمود الجبلي عن الزواج، فقد أجبر
حمود عندما كان لا يزال في قرنته بجبال الحجر على الزواج
- وهو رجل - من صغيرة في الرابعة عشر من عمرها حفاظاً
على العشرة وليس حفاظاً على شهره:

عاشرتها بقوة الشباب وعنفوانه وفحولته، ما
كنت أعلم أنها غضة بضة.. صرخت صراخاً
حاداً، استعنت بفحولتي التي كنت سأبأى بها
بين أبناء الشيوخ والرجال عن أول ليلة، ففتقت
العروس، غابت عن الوعي ونزفت، وبعد يوم
شقي بارد جداً، قتلتها، قتلها جهلي بكل
شيء.. كرهت نفسي والزواج.. الحياة تبدلت،
ونفسي وروحي مفيدتان إلى ذلك الزمان، آسف
الماضي مؤلم (٤٩).

لكن العالم الداخلي ليس مجرد ذكريات، بل هو
مزدحم أيضاً بتلك الصور المتلاحقة والجمال القصيرة التي
تتضائل فيها نسبياً أدوات الربط كحروف العطف وأسماء
الوصل، حيث يتوارى منطق الصحو واليقظة في الفقرات
التي تلج فيها مع حمود الجبلي عالمه الداخلي. أحياناً يدهمه
الانكفاء على الذات حين ينفرد بنفسه في مكتبته (٥٠).
وأحياناً أثناء غفوة حيث يقترب الحلم من الكابوس (٥١).
وذات مرة ظهر له الجبلي الكبير ليعاتبه على نسيانه له:

اقتفدت قراءتك على قبري.. لم تحج عني كما
قلت لك وتمنيت منك ووعدت أنت. ماذا
يشغلك؟ كيف أيامك الآن؟ أمازلت تنظر إلى
غروب الشمس وقمم الجبال؟ أراك واجماً وأشعر
كأنك تملك ولا تملك! نفسك مضطربة!
الذين حولك كأنهم ليسوا حولك.. إنني لا أرى

لك فمًا، فمك ملتحم مع وجهك أنت بدون
فم؟ تلك قسوة أن تكون بلا فم! هل الكلام
بعدي انتهى؟ أمازالتم تتكلمون وتحلمون بما
تريدون وتتمنون؟ (٥٢).

ولا توقظه من تأنيب الذات هذا إلا مكزتيته. وأحياناً ما
يعبر حلم اليقظة عن مدى ما تسم به منافسة رجال الأعمال
من وحشية وقسوة إلى درجة الرغبة في إبادة الآخر (٥٣).
وأحياناً يحدث هذا التسلل إلى العالم الداخلي أثناء غفوة في
حفل ربما لاستغراق لثواني، وأحياناً يكون حلم يقظة
رومانسي ليقيم توازناً مع الواقع الحسي، حدث هذا حين
كان حمود الجبلي يدلف في غياب الزوج إلى منزل إحدى
عشيقاته الأوربيت من هاويات الرسم:

ظهر خيالها بثوب أبيض فجأة. حولها سراب
بحري برؤية ضبابية. مدت إليه يديها. حملته.
شعر كأنه يطير وشفّ جسمه فجأة. تداخل مع
جسمها فأصبعا شيئاً واحداً. مشياً فوق سطح
الماء. السماء كثيفة الغيوم بياض وضياء قابلهما
جبل أبيض. جلسا فوق قمته. إلخ (٥٤).

وقد تكررت هذه الفقرات التي تلج بنا إلى عالم ما
تحت وعي الجبلي لتعري لنا مخاوفه وطموحاته وانتهازيته
وتأنيب ضميره بجملها القصيرة وصورها المتدفقة المتلاحقة،
لا يربط بينها منطق يفهم، بقدر ما يربط بينها انطباع يترك
- كموسيقى صاخبة - أثراً (انظر على سبيل المثال صفحات
٣٠٩، ٣٢٨، ٣٤٩، ٤٩٢) حتى تختتم بشيخ العشرة بجرد
حمايات ابنه الجبلي ويسأله عما فعل بنعمة الأيام الجديدة:

كنا ننظر منك كلمة، السدرة التي كنت تقرأ
تحت ظلها الظليل ييسر. المسجد الطيني هو
هو. دروب البلدة السبخة هي هي. لم نسع
أنك اعتمدت بنصف الدين وكنت... تسبح
في محيط دنس. قبر أمك أصبح حفرة، قبر أبيك
أصبح حفرة أعظم. إننا الآن نشتم عفن بذك
ونرى الدود في جسوف بطنك، وياكل من
لسانك ومقلتك (٥٥).

هوية سكانها من الفازي الغربي الذي لا يتخلل في البيئة المحلية كما يتخلل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدما وسائقين وسكرتيريين وسكرتيرات، بل زوجات وأمهات ورجال أعمال أيضا.

ويمكن القول إن للرواية العمانية بدايتين، بداية قبل ما يعرف بالنهضة العمانية الحديثة التي بدأت عام ١٩٧٠ بتولي السلطان قابوس حكم البلاد، واستثمار عائدات النفط في مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحية، ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف... وما ترتب على ذلك من تعلم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتلفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإحداها بركب القرن العشرين، شأنها في ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة وقطر.

(١)

سجل هذه البداية عبدالله بن محمد الطائي (١٩٢٧ - ١٩٧٣) بتأليفه روايته (ملائكة الجبل الأخضر) التي نشرها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، والشرع الكبير التي انتهت من كتابتها قبيل وفاته عام ١٩٧٣.

وإذا كان هناك شك في أن (الشرع الكبير) كتبها مؤلفها بعد عام ١٩٧٠، فإنه مما لا شك فيه أن (ملائكة الجبل الأخضر) قد كتبها مؤلفها قبل هذا التاريخ، وقبل تولي السلطان قابوس مقاليد الحكم، لأنها تتناول حوادث التمرّد ضد الحكم التي وقعت في الجبل الأخضر في الستينيات من هذا القرن، وهذه الأحداث لا ترد محض خلفية تاريخية أو قناع تاريخي لأحداث معاصرة، بل إن الاتجاه الروائي يقف مؤيدا لها مما يدل دالة واضحة على أن كتابة الرواية كانت على الأرجح معاصرة لتلك الأحداث. ولا شك أنه بتغيير الحكم عام ١٩٧٠ كان من الطبيعي أن يغير الكاتب موقفه حتى إنه أصبح أحد الوزراء العمانيين في بداية النهضة العمانية الحديثة. لكن، بغض النظر عن هذا التحقيق التاريخي القابل للمناقشة، فلا شك أن عبدالله الطائي لا ينتمي إلى جيل النهضة العمانية الحديثة لأنه لم يلمح منها إلا فجرا.

وفي الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مربية تلك القفزة الحضارية يشربها حنين إلى الماضي، وكأنما حمود يجرد هو أيضا حساباته الختامية - قبل أن يجردها له الجبلي الكبير أو ضميره - فيسأل نفسه متقلبا ما بين ضمير المخطئ وضمير المتكلم - بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببيكاء:

وبعد يا حمود، أملك كل شيء، أعندك ما تريد، أين أنت مما كنت؟ أذكر الحمار؟ كان حزينا عندما بعته وفارقه! هاها، أو تخزن الحمير؟ إن اسلمك على كل لسان. أشعر أنني أكثر حزنا ووحدة، وأكثر بعداً من نفسي (٥٦).

ويختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سمود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفني. وهنا، يتساءل القارئ هل سمود المظفر أكثر انتماء لماضي، حيث تضخم في روايته سلبات حاضره على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرفها مجتمعه في ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق مواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لاقتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانيه المتوازيين: الشر والخير، شأنه شأن الليل والنهار، والربيع والصفير أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية (جبال من رجال الحجر) أقرب إلى أن تكون رواية احتجاجية، لأن سمود المظفر فيما يبدو مهوم بهموم مجتمعه، حرص أن يكون هذا المجتمع مثالياً، حتى إن كان ذلك المجتمع بعيد التحقيق، عند التطبيق.

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التي أناحت الاستماع بالوافد الأجنبي؛ برزت الخصوصية الثانية للنص الخليجي - والعمانية بوجه خاص - فالصراع الثنائي بين الشرق والغرب، الذي أصبح محوراً تقليدياً مميّزاً لعدد من الإبداعات في تاريخ الرواية العربية يصبح صراعاً ثلاثياً؛ إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب هو الوافد الآسيوي، وذلك بحكم الموقع الجغرافي لمنطقة الخليج واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على

ولاشك أن الدافع لهذا الاختيار هو مخاطبة القارئ المعاصر من خلال القناع التاريخي منبهاً ومنذراً في أكثر من فقرة من فقرات روايته أن التفكير بضعف الوحدة قوة، سواء على المستوى المحلي لعمان أو مستوى العالم العربي بوصفه كلاً.

ويلاحظ قارئ (الشراع الكبير) أن هناك أكثر من حركة روائية تتشابك معاً مكونة بذلك البنية الأساسية للبناء الروائي. ومعظم هذه التحركات حركات ثنائية يتقابل طرفاها وتوازنان، مما يجعل أساس العنصر نحماً في البناء الروائي أقرب إلى التماثل. فهناك حركة تزاوية بين جيلين: الجيل الذي شهد بداية الاحتلال البرتغالي وعاصره وعاني وبلائه، والجيل الذي قضى على الاحتلال وخاض بطولاته ودفع ثمن انتصاره. وقد تم الربط بين هذين الجيلين عن طريق بعض الشخصيات التي عاصرت لحظات الاحتلال الأولى، إحصاءهم الذين تم القضاء على هذا الاحتلال على أيديهم. ثم هناك حركة بين المجتمع النحمن واستعمار البرتغالي، ثم الهنود الذين يقفون وسط الطرفين يبحثون أين تكون مصلحتهم. فيدرك بعيدو النظر منهم - مثل أية أقلية - أن مصلحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع نزاة العابرين.

لحركة الروائية الثالثة هي الحركة من لعاء إلى نخاص أو من الجماعة إلى الفرد أو من الحرب إلى الحب، فمن الحب إلى الحرب مرة أخرى. مثال ذلك حين يتحدث نداخل الخاص العام عندما يدخل القائد البرتغالي في نقاش بين ضميره وقلبه على أثر تلميحاته قواده بترامه بإحدى فتيات البانيان أو التجار الهنود، فيقول لنفسه: «يجب على العسكري أن يحب فيكون الحب في قلبه كالملح في الطعام يلطف آثار المعارك ويسهل احتمال المصائب» (٥٧).

ويلاحظ أن نبرة الأسلوب التقريري أو الخطابي تتجه نحو الارتفاع في بعض فقرات الرواية، لكن المؤلف يكرس من حدثها حين يجعلها تأتي في شكل حوار بين الشخصيات الروائية، وإن كنا نحس في بعض أجزاء الحوار أنه صوت الكاتب وقد تخفى وراء شخصياته إلى درجة أن إحدى الشخصيات البرتغالية تقول لشخصية أخرى قبل ثلاثة قرون ونصف القرن أسأل المخابرات. كذلك يؤخذ على الشخصيات

لكن جذوره كانت تصرب في النهضة الأدبية التي كانت قد رسخت في كثير من دول العالم العربي وأصبح لها تاريخها وتقاليدها في بعض الدول الخليجية مثل البحرين والكويت التي قضى فترة من حياته يعمل بها وفي إذاعتها الوليدة وقتئذ. فضلاً عن أنه كان قد تلقى تعليمه الإعدادي والثانوي في بغداد؛ أي أنه عاش سواك التكوين خارج سلطنة عمان. لهذا، فإن عبدالله الطائي وإن كان رائد رواية لعمانية بوجه عام - روائه الشخصية تاريخية بوجه خاص - فإنه قدم أعمالاً روائية حازت ما أسماه مرحلة نقدية أدبية لدى مرثيا أدب القصص في مرحلته الأولى في معظم لدول العربية لأخرى، الذي يتنحصر في تنضيج نداءات على حسب موضوعية الفنية، وتقليد على الابتكار، والتقرير على التصوير، أي سيطرة الأسلوب الوعظي لتعليمي الحماسي على الأسلوب الدرامي. ولاشك أن ما جعل مجازوته لهذه - حمة ممكنة هو أنه لم يعد من فرع - فقد كانت لرواية عربية في سبعينيات من هذا القرن قد نصحت على يدى روميين عرب كبير قادة اصلاعه - بلاشك - على وجهه واستفادة بتجاربه، وذلك نتيجة ثقافته وجولاته في مختلف لدول العربية واحتكاكه بالأدباء العرب.

وقد كتب عبدالله الطائي مقالاً والشعر إلى جانب رواية ونصه قصيرة. وإذا قارنا بين القصة القصيرة لعبدالله الطائي - وهي لا تتجاوز أربع قصص - وروايته أحرنا أن عبدالله الطائي كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة؛ لأن معظم شخصيات قصصه القصيرة أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التي تقفنا فنياً بوجودها، كما أن أسلوبها أقرب إلى أسلوب التقارير الإخبارية عن هذه الشخصيات.

والخبر الدرامي الذي اختاره عبدالله الطائي لروايته هو الصراع بين الإنسان والإنسان: الصراع السياسي والعسكري بين مجموعتين من البشر، بل إنه في (الشراع الكبير) جعل الصراع الحضاري أيضاً محوراً لروايته، وقد أتاح ذلك لنفسه باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً في تاريخ عمان هي مرحلة الاحتلال البرتغالي في بداية القرن السادس عشر الميلادي حتى القضاء عليه في منتصف القرن السابع عشر.

على يد جيل تال لجيل عبدالله الطائي، وهو جيل وإن كان عاش طفولة مغمورة فيما قبل عصر النهضة، فإن شبابه ورجولته عاشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها. والواضح أن هذه السنوات لم تكن سنوات صمت تام، بل كانت تدمم بمحاولات في القصة القصيرة، فضلاً عن أن سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) الذي كان أحد الثنين أعاد إلى الرواية العمانية استئنافها عندما نشر روايته (رمال الجليد) عام ١٩٨٨، كان قد سبق أن عالج القصة القصيرة في الصحافة العمانية منذ أوائل السبعينيات، كما كان قد نشر مجموعته القصصية (يوم قبل أن تشرق الشمس) عام ١٩٨٧، أي قبل عام واحد من نشر روايته الأولى وإن كانت تجمع قصصاً كتبها خلال ما يزيد عن خمسة عشر عاماً قبل ذلك، كما نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (وأشرق الشمس) عام ١٩٨٨، أي في العام نفسه الذي نشر فيه روايته الأولى، وإن كان من الواضح أنها تجمع أيضاً قصصاً قصيرة كتبها قبل هذا التاريخ.

أما الروائي الثاني، فهو الشاب سيف بن سعيد السعدى المولود عام ١٩٦٧ الذي نشر أول روايتين له (جراح السنين) و(خريف الزمن) عام ١٩٨٨ أي في العام نفسه الذي نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى.

وقد واصل سعود بن سعد المظفر إنتاجه الروائي فنشر بعد ذلك عدة روايات أشرنا إلى بعضها في بداية هذه الدراسة.

سنلاحظ للوهلة الأولى أن الفن الروائي عند سعود المظفر ليس بعيداً عن قصصه القصيرة التي كتبها قبل أن يبلج العالم الروائي. فرواياته (رمال وجليد) تطوير لقصته القصيرة الطويلة (ثمانون صفحة) و(أشرق الشمس) التي أطلق عنوانها على مجموعته الثانية الصادرة في العام نفسه الذي صدرت فيه روايته (رمال وجليد)، وقارئ هذه القصة القصيرة يشعر - على طولها - كأنها الثوب الذي ضاق على جسمه تمتلي، لأن سعود المظفر كان طموحاً يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذي حدث في سلطنة عمان على مدى خمس سنوات في جزئياته وعموماته، وأن تستوعب صفحات قصته الشامتون، وهي التي يمكن أن تكون كل شخصية من

الروائية أنها شخصيات مسطحة، لأنها إما بيضاء مثل الفلاند العماني محمد بن حميد بن خلفان، أو سوداء مثل منافسه الفلاند البرتغالي باريرا، فهما شخصيتان لاترددان، ولاتعانيان صراعاً داخلياً، كل منهما متحمس لقضية وطنه. ولأن شخصيات الرواية بسيطة غير معقدة، فإنها لا تنتقل بين مختلف مستويات الشعور كالحلم والكابوس والذكريات، ولاتعرف الهذيان حتى وهي تعب الخمر، كما فعل باريرا ليلة أحس بحاجته إلى أنثى تؤنس وحدته. كما أن الشخصيات الثانوية لاتكاد تتميز إلا بأسمائها حين تكون لها أسماء، ولايستطيع القارئ تذكرها لأنه ليست لها سمات مميزة وحوارها أقرب إلى أن يكون حواراً ذهنياً تنطق به شخصيات مجردة وليست من لحم ودم.

ما الأسلوب الروائي فهو مطعم بأنفاظ عمانية أو خليجية من حين إلى آخر لثيابه اللون المحلي مع احتفاظه بالعمية القصصية أساساً. لكن هذا الأسلوب وإن أضفى على لعمل الأدبي بعداً مكانياً، إلا أن المؤلف لم يوظفه ليضفي البعد التاريخي، أي ليكون إحدى أدواته في إيهام القارئ أن تلك الأحداث وقعت منذ ثلاثة قرون ونصف قرن.

ونضرب لذلك مثلاً واحداً، وهو قصة تولى الإمام سلطان بن سيف حكم البلاد خلفاً للإمام ناصر بن مرشد، فالمرشد خان العمانيان ابن رزيق ونور الدين السالمي يستخدمان لفظة «المبايعة»، بينما عبد الله الطائي يستخدم لفظ «انتخاب» ويذكر عملية فيها أوراق وكتابة ومرشحو ينالون أصواتاً كان أكثرها للإمام سلطان بن سيف (٥٨).

ونحن، عندما نصدر حكماً على الفن الروائي عند عبدالله الطائي، علينا أن نضع في اعتبارنا المكان والزمان أو البيئة والفترة اللتين أنتج أدبنا في ظلها روايته. لهذا، فإننا يمكن أن نتوه مطمئنين بالدور الريادي لعبدالله الطائي في تاريخ الرواية العمانية، بل ربما الرواية التاريخية الخليجية أيضاً التي كتبها في ذلك الوقت المبكر نسبياً.

(٢)

ويدو أنه كان لايد من الانتظار خمسة عشر عاماً من الصمت حتى تعود الرواية العمانية من جديد إلى الظهور

بها الأقطار في ديار الغربة بين لندن وبرلين، واستبدلت حياة الاختلاط والسفور في أوروبا بحياة الحریم والحجاب في الشرق، وباسمها العربي السيدة سالة بنت سعيد اسماً أعجيباً هو البرنيس إيميلي روث، ثم ضاقت بها الحياة بعد عشرين عاماً أو ضاقت هي ذرعاً بالحياة الأوروبية فانتابها الحنين للرجوع إلى وطنها الأول، لكن أبواب العودة تعلق في وجهها فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبني قومها، وكان لابد أن تعرض للمقارنة بين مجتمعا الشرق الذي نشأت فيه حتى حوالي العشرين من عمرها، والمجتمع الغربي الذي أمضت فيه بقية حياتها، وتأرجح موقفها بين الحياء بين الشرق والغرب، حتى توجه النقد إلى كلا الحضارتين، واعتبار أن كلا منهما يتطرف في عادته في اتجاهين متماكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هي قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور، مثال ذلك موقفها من وضع المرأة وزنها حيث تقول:

لاستطيع بأي حال من الأحوال أن أنكر ما في الكثير من عادات الشرق من التزمّت أو التطرف، ولكن هل تخلو أوروبا من أمثالها؟ فهناك العزلة الشامة بين الجنسين، وهنا الاختلاط والإباحة بينهما، هناك التستر والغطاء والحجاب في بلاد تبلغ الحرارة فيها أقصاها، وهنا في بلاد البرد والجليد نجد الصدور المكشوفة والسيقان العارية، لهذا فإنك تجد التطرف في كلا الجانبين، وما منهما من استطاع أن يكتشف القاعدة الذهبية قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور^(٦٠).

لكن موقف السيدة سالة ليس دائماً هذا الموقف الذي لاهو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تحيز أحياناً لجنورها البيعية حتى إنها - وبسبب تجربتها الخاصة في أوروبا - ترى أن الجهل الذي كان فاشياً في بلادها هو والعلم سواء بسواء، فهي تقول إنها تعلمت القراءة والكتابة وعدّ الأرقام وكتابتها من الواحد إلى المائة، وحفظتها دون كتابة من المائة إلى الألف. أما عن التاريخ والجغرافيا والفيزياء والرياضيات فإنها لم تسمع بها إلا بعد وصولها إلى ألمانيا وبذلها جهداً مضنياً في تعلمها. ثم تتساءل قائلة هل أصبحت الآن وبعد

شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائي، فلا عجب - إذن - أن ظلت القصة تغالبه بأن يهبها قالباً أدبياً يتفق وطموحات مبدعها. لهذا، نجد اتفاقاً بين القصة القصيرة/ الجنين (وأشرق الشمس) والرواية/ المخلوق المكتمل (رمال وجليد) حيث يضع سعدو المظفر كل ثنائي وجهاً لوجه ليطلعا على نموذجين من الشخصيات التي أفرزتها حركة التغيرات الاجتماعية الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه، بل إن سيطرة الجدل بين الوصف والحوار في كل من القصة والرواية أوضح في نتائجهما الفني.

لكن ثمة خلافات بين القصة القصيرة والرواية أبرزها أن الصراع واللقاء بين الحضارات كان مجرد خلفية في القصة القصيرة، بينما يبرز محورا روائياً في (رمال وجليد) وعنوان الرواية دليل على ذلك، فالحاقدة من الغرب (جبل جليدي) تجابه ابن عمان «عاصفة رملية عاتية»^(٥٩). والزهرة الجليدية تريد أن تدفن نفسها في أعماق الكتيان الرملية. والغربيات والغريون، الأسايوات والآسيويون الذين كانوا بلا اسم في القصة القصيرة أصبحوا «شارلوت وكارول وسيرة وجون وروز» في (رمال وجليد).

ومن المعروف أن الأدب العربي الحديث تناول قضية اللقاء والصدام بين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة رافع الطهطاوي في بعثة إلى فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم عاد ليكتب كتابه (تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

وقد تعرض الأدب العماني الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة سالة (١٨٤٥ - ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار من عام ١٨٠٤ - ١٨٥٦ كتابها (مذكرات أميرة عربية) الذي نشر للمرة أولى باللغة الألمانية في برلين عام ١٨٨٦، وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بسبع سنوات، أي عام ١٨٧٧. وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التراث القومي والثقافي بسلطنة عمان عام ١٩٨٣.

وكانت السيدة سالة قد خرجت قبل حوالي قرن وربع القرن على تقليد قومها، فتزوجت شاباً ألمانياً هجرت من أجله وطنها وملك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح

وقد تفاوتت مواقف الروايات العمانية من هذا الطرف الثالث، فهو في (الشرع الكبير) يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالي بإحدى قبائل البانان أوى التجار الهنود، فإنها - وأسرته - ترفض هذه العلاقة وتتحارب على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين الفتاة نفسها والقائد العماني حتى لتعتنق الإسلام وتنضم كممرضة إلى المحاربين العمانيين وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا - بحكم موقعهم من الطرفين - للعمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين مما يساهم في الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك، فإن رواية (جراح السنين) لسيف بن سعيد السعدي تقدم رؤية تضمر العداء للشرق الآسيوي، فبطلها ناصر عاد من سنوات الغربة في زنجبار إلى السوق بعمان ليصبح الرجل الأول في السوق، لولا أولئك البانان الذين يمحرون عليه التجارة، لهذا دبر مؤامرة لحرق محلاتهم وذلك بدعوتهم ودعوة رجال الشرطة أيضاً إلى حفل عرسه في الوقت الذي يقوم فيه بشكاره أو مساعده بحرق محلاتهم، غير أن البانان كانوا حذرين لأنهم لم يتفربوا للتسلية، بل للتجارة والربح على حد قول أحدهم ففشلت الخطة^(٦٣).

أما في رواية (رمال وجليد) فقد تضافر الشرق الآسيوي مع الغرب الأوروبي في محاولة محو الشخصية العمانية. وذلك حين تأمرت شيرين مع سيرة البنغالية خادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضاً عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذها من إدمان الخمر فكان في ذلك نهايتها.

شبه إنذار يطلقه سعدو المظفر في أرجاء روايته: أن يعتمد العمانيون - والعرب - على أنفسهم لأغرب ولا شرق.

لهذا، فإن رواية (رمال وجليد) لاتميز فقط بحضور هذا الطرف الثالث المؤثر الذي لا يمكن إغفاله، بل إننا نجد أن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة في صورة مقلوقة للصورة المألوفة تقديمها في معظم الأدب الروائي العربي بوجه عام، بل في الأدب العماني نفسه بوجه خاص. فنموذج الصورة المألوفة هو الذي تقدمه بطله (تلوج وريع)

هذا الجهد المضني أحسن حالا من اللواتي لم يسمعن بهذه العلوم؟ ثم تجيب قائلة: إن اكتساب هذه العلوم لم يحمها من التمرص لضروب القتل والاستغلال، ومن أتاس يتقنون هم أيضاً هذه العلوم والمعارف^(٦٤)، وتمضي في إيداء رأيها صراحة لتبرز الجانب السيء من العلم وأن الجهل به أفضل!

كما تعرض للقضية نفسها عبدالله الطائي في روايته (الشرع الكبير) التي أشرنا إليها سابقاً، حيث وصل الصراع إلى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال، ثم طرد هذا الدخيل بالثورة عليه، فمطاردته فيما احتل من أراضي على ساحل المحيط الهندي - في تلك الرواية - تبرز خصوصية من خصوصيات الرواية العمانية - وربما الخليجية - التي تتميز بها عن الفن الروائي في الأدب العربي الحديث، والتي ستبرز بشكل أوضح في روايتي سعدو المظفر (رمال وجليد) و(١٩٨٦)، ذلك هو بروز طرف ثالث يقف بين الطرفين المتصارعين، يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائي جاء نتيجة طبيعية لموقع عمان المختلف بوجه خاص - ودول الخليج بوجه عام - بين القارات عن بقية العالم العربي.

ولئن كان المستعمر الأوروبي يظل وجوده أشبه بالقشرة التي يمكن لإزاحتها دون أن تترك كبير أثر في المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لا يحتل مكانة بارزة إلا أنهم - وكما ندرك من رواية (رمال وجليد) - يكونون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية، لأنهم يرغب هامشيتهم يكونون القاعدة التي ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعي، وتكون تلك القاعدة من هؤلاء الآسيويين الذين - كما سبق أن ذكرنا - يعملون خدماً ومربيات وطهارة وسائقين وسكرتيريين وسعاة بل زوجات أيضاً، حتى إن شيرين - التي كان اسمها شارلوت سابقاً - زوج العماني عيسى تعلق قائلة:

انتمتموهم على المحرمات. من أدخل إنساناً بيته لا يقضب أن يراه فوق سريره، شرؤوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم في كل زاوية لاهون^(٦٥).

ويتساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها.

وهذا هو ما نواجهه في الفصل الأول من الحكاية الأولى من روايتنا (١٩٨٦)، حيث يتنقض خالد الباقر على العامل الآسيوي فزناندس لابتزاز كفيله العماني دون علمه، وممارسته حياة مليعة بالنصب والاحتيال والخروج على القانون. وعندما يسأله خاك: على من تنصب الآن؟ يجيبه: أعمل حراً.. عندي مكتب باسم كفييل آخر، أعطيه كل شهر مائة ريال.. هو .. هو لا يسأل، أنا الذي أتعب.. وأنا أعمل كل شيء. وأذهب إلى الدول المجاورة، الكفيل لا يريد أن يتعب.. أنا .. أنا. هنا لأجمع وأعمل فلوس كثيرة.. أنا (٦٥)

وفجأة، مرت بخيال خالد صور الآسيويين في بدايات النهضة (١٩٧٠) السفن تقذف بشحناتها من الرجال الصخر، النحاف، المسترمل الشمر، ذوى الروائع المميزة.. وبين ليلة وضحاها اصطيح كل شيء بصفتهم.. دخلوا البيوت المحرمة، وأصبح من إناتهم أمهات لأجيال تحمل صفات الرواد الآسيويين الأوائل وسحناتهم، قبضوا على التجارة، تلاعبوا بالأموال، جاء زمن شعروا فيه أنهم الأصل في هذه الأرض، فقد سيطروا على كل شيء، وشاع قول «تحت كل عمامة أو كمة أو عباءة سوداء يريش آسيوي» (٦٦).

ورجع خالد بذاكرته حين كان طالباً في الثانوية، فقد تأخر السائق الآسيوي عن الحضور إلى المدرسة لاصطحابه إلى البيت كما جرت العادة، فاضطر أن يعود ماشياً حين وجد السيارة تقف أمام البيت. وكان والده قد وصل قبله وعرف منه أن السائق لم يذهب إليه ليصطحبه ولا إلى أخته، فتصعب الجميع حين برزت أم خالد ليسألها أبوه عن السائق فأخبرته أنه نائم في غرفته (شيء مشير للرغبة) فأعلن أنه سيستغنى عنه، لكن أم خالد اعترضت قائلة لهم: «إنهم يعتمدون عليه في كل شيء، هو الذي يقوم بتنفيذ كل طلباتنا ليل نهار، هو الذي يعرف كل الأماكن ويعرف بيوت أهلي وصديقاتي هو بالنسبة لنا كل شيء.. كل شيء» (٦٧)، حتى إن أبا خالد نفرس ووجهه يشي بتساؤل حائق: «أصبح كل شيء. بالاحسرة.. باللعينة، إذا كنا ألقينا بمقاليدي بيتنا في يد السائق الهندي يا بشري لنا» (٦٨). ورتاب الفارئ أيضاً مع أبي خالد في مدى اتساع الدائرة التي يشملها كل شيء.

لبدريه الشحي (١٩٧١) التي وجدت عندما سافرت إلى الغرب أن: «الفساد يطوقها من كل جانب، وهي تحاول الحفاظ على كرامتها ودينها وسط هذه البيئة الغربية المخيفة» (٦٤).

لكن تنازع الحضارات في رواية (رمال وجليد) ليس عل هذا النحو الشديد التبسيط، حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود، لأنها علاقات أكثر تشابكاً للظلال فيها نصب. فالخلاف الحاد الذي وقع بين بطلها عيسى وزوجه الأوربية شيرين بسبب إسرافه في شرب الخمر، وفي مفارقة درامية مؤثرة، نجد أن شيرين تخرص على زوجها عيسى لدرجة أنها تفقده؛ فشارلوت سابقاً أو شيرين هي التي تثور لإدمان عيسى الخمر وليس العكس.. وهذا ما عنيته بالصورة المقلوبة لدور الشرق والغرب في كل تراننا الأدبي التقليدي حول هذه القضية.

(٣)

وتشير رواية (١٩٨٦) الانتباه إلى بنائها الروائي، فهي مقسمة إلى أربع حكايات، وكل حكاية إلى ثلاثة فصول ماعدا الحكاية الأولى فهي مقسمة إلى أربعة فصول، مما يذكرنا بالبناء الفني (لألف ليلة وليلة). وهناك بطل أو شخصية رئيسية تربط الحكايات وقصصها هو خالد الباقر، وهو شخصية عمامة أضفى عليها المؤلف صفات بطولية؛ اجتماعية ونفسية، بحيث أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الشخصية الواقعية، تعرف طريقها وهدهدها وتحققه. جامدة لا تتطور من أول الرواية إلى آخرها، ليس فيها أبيض وأسود ولا ما بينهما من ظلال، ولا تعاني من لحظات الضعف الإنساني، فهي شخصية تتسم بالجرأة والشجاعة في سبيل الدفاع عن حق العسمانيين المهسوب أو المسروق سواء من الأجانب آسيويين كانوا أو أوروبيين، بل من العسمانيين أنفسهم، ومع ذلك فإن المؤلف لا ينفلج جانبها العاطفي - أو الحسي بتعبير أدق - ونزواتها

ولا تزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائهما تحتل حيزاً ملموساً في العالم الروائي لسعود بن سعد المظفر بشكلها المميز، أعني بأطرافها الثلاثة وليس بثلاثيتها.

جازرة، كأننا ننفذ رغبات الآخرين... وكل من امتلك سجلاً اعتبر نفسه تاجراً، جلب العمال وأطلقهم أو سرحهم وقع بما يدفعون له، والآن هرب العمال بكل شيء. وأصبح هو المطالب من الناس. أحياناً لا يعرف أهل الدي عليه اسم شركته أو مؤسسته.. كل هذا حين.. الأعظم أن الشباب.. تربوا على أيدي المربيات الآسيويات، والآباء والأمهات يبيدون عنهم. المربية هي الأم، تطعم الطفل وتغير له ثيابه وتغني له أغانيها عند النوم، إنه يعرف لغتها أكثر من لفتة.. أحياناً لا يريد لأمه أن تحمله فما بالك بأبيه (٧١).

ومع ذلك - وفي هذا الحفل - تعرف على العسكرية الشقراء جيني وراقصها، قدمها له مقال اسم إبراهيم قتلاً: «تعمل في مكنتي، وفي المساء تسلي معا» (٧٢).

وكان إبراهيم قضية أطلع عليها خالد، أنهى عمارة لشخص وبقي له عنده خمسون ألفاً. وهكذا انتهت الحكاية الأولى.

وإذا كانت الحكاية الأولى تتضمن ثلاث تنوعات مختلفة لحركة قصصية متشابهة: قضية - خالد يعمل على حلها - ولا علاقة لخالد بأطراف هذه القضايا، ضحايا كانوا أو جناة إلا علاقة العمل بعدها تنتهي، فإن الحكاية الثانية انفتحت واختلفت مع قصص الحكاية الأولى. انفتحت في البدايات واختلفت في النهايات. ففي الفصل الأول من الحكاية الثانية نلتقي بأحمد تبلغ خالداً أن خادماتها البنغالية سرقت نفوداً ومجوهرات المنزل، «تعرف أين نضع النقود، وأين نضع الذهب والمجوهرات وكنا منها آمنين» (٧٣). ونحن نلاحظ هذه النعمة المشتركة: أن العماني المجني عليه لا يقل مسؤولية عن الآسيوي الجاني، فهو شريك - بطريق مل - في تشجيع الجاني على ارتكاب جريمته. وتطلب أم أحمد من خالد الباقى البحث عن الخادمة واسترداد ما سرقت ومعرفة مصيرها. وقد توصل خالد إلى أن الفتاة هربت مع سائق من جنسها يعمل في بلد مجاور. ولا يغتور سعد المظفر أن يبدى هنا ملاحظة ساخرة، فقد عرض خالد الباقى على أم أحمد أن يرسل لها مندوباً من قبله لتوقيع أوراق التعاقد بينهما حتى

وإذا كنا في الفصل الأول من الحكاية الأولى نجد أن خالد الباقى يواجه العامل الآسيوي فرنانديس، فإنه في الفصل الثاني يواجه المدير الأوروبي مستر دوجلاس الذى يدير شركة عمانية لكنه لا يفي بالتزاماته المالية نحو عمالها، حتى ليشتمه خالد الباقى صراحةً في وجهه: تريدون تدمير السوق وإفلاس لشركات الصغيرة.

فإذا كان الفصل الثالث، فإن خالد الباقى يواجه هذه المرة مواطناً عمانياً هو الشيخ هاشل، مديناً بمائة ألف ريال عمانى لشركة أقامت له سلسلة من البنات ولا يريد أن يسدد ما عليه، ولا ينفقه إلا شيخ قبيلته الذى طلب خالد الباقى أن يحضر المناقشة بينه وبين الشيخ هاشل، وحين اعترض الشيخ هاشل بدعوى أنه كبير المقام، رد عليه خالد قائلاً: «أنا أجله وأكبره، لكن الظروف تغيرت كثيراً، الثقة اهتزت والنفوس تبدلت، أصبح الشيخ هذه الأيام كثيرين» (٦٩).

وفي الفصل الرابع والأخير من الحكاية الأولى تتردد مرة أخرى عبارات مثل «الأيام تغيرت كثيراً» والناس تغيروا فجاءة» (٧٠). لكننا نتعد عن ذلك الجو البوليسى الذى عشنا فيه في الفصول الثلاثة الأولى، لنحضر مع خالد الباقى إحدى لحفلات التى يبرع سعد المظفر فى استحضارها فى أعماله الروائية بمعظم الحواس المتاحة من بصر وسمع وشم وتذوق إن أمكن.

فمن رائحة النادل الآسيوي المميزة إلى روائح النساء النفاذة، ومن الألبسة اللاصقة إلى الأضواء الملونة الآتية من الرقص، وحيات العرق فوق الجلود تلمع كنجوم فى فضاء داكن، وسحب دخان تصاعد فى حلقات وحزم طويلة متقطعة لشمع مزج بالألوان المتراقصة، كل ذلك يختلط بالكلمات والهمسات، وفي نهاية الطعام حان وقت الحلوى فكان للعباب مرأً بسبب تلك البقبة أو الشررة التى دارت حول لوم النفس أو تأنيب الذات، حيث طفت خطورة الوافد الأجنى:

الذنب ذنبنا، نعم نحن السبب. أعطيناهم صلاحيات لم يكونوا يحملون بها.. لم تكن خططنا نابعة من واقعنا، والخرائط كانت تأتى

- ماذا ألم تعلموا بعد؟ أنت السبب.. احصدوا النتيجة. اذهب بنفسك إلى المصرف. أصعب عليك أو ليس لديك وقت؟ ما قتلنا إلا الكسل والانتكال على الغير.

- خالد كفى تأنيباً.. مثلي كثيرون.

- وسيكثرون.. نحن لا نتعلم أبداً، وإذا تعلمنا يكون الوقت قد فات.

ومرة أخرى لا يفوت سمود المظفر أن يورد في سياق الحوار سخريه من الموقف المتناقض، فإبراهيم يمد يده إلى هاتف داخلي ويطلب من مستر بيتر أن يحضر له أربعمائة وخمسين ريالاً.. كأنما لاعلاقة له بالسرقة التي وقعت ولا بالحوار الذي دار بينه وبين خالد واستمرار الأوضاع على ما هي عليه.

فلما خرج خالد من مكتب إبراهيم تلقى دعوة سافرة من جينى للتعرف على تضاريس جسمه على حد تعبيرها. ويستجيب لها خالد، ذلك الثائر على الوافد الآسيوي، المقبل بنهم على الوافدة الأوربية، ويصف خالد حبه لابنة الجيران بأنه كان حبا بخوف، ولد ميتاً لأنه محكوم عليه بالفشل والحرمان. وعندما سافر للدراسة أحب بصدق ولكن كانت من الأم المختلفة، فلم يكن حباً صادقاً إذن^(٧٧)، وتنتهي الجلسة بين خالد وجينى كما سبق أن انتهت بينه وبين أم أحمد.

فيذا كان الفصل الثالث من الحكاية الثالثة، فإننا ندع وراءنا هذه الغراميات الحسية لنعود إلى الخيط البوليسي حيث يقوم خالد برحلة في طائرة حوامة برفقة الطيار حمدان، بحثاً عن المحاسب الأجنبي الهارب بالنقود عبر الحدود، وينتهي البحث بالعثور على المحاسب وقد لاقى حتفه في بطن الوادي وإلى جانبه النقود المسروقة.

فيذا كان الفصل الأول من الحكاية الرابعة والأخيرة، فإننا نجد خالد يواصل مهنته البطولية: رد الحقوق المسروقة إلى أصحابها وتحقيق العدالة وإحقاق الحق، لا يعرف الفشل مرة واحدة، ولا يعثره لحظات ضعف إنساني وهو ماضي يؤدي مهنته في وضوح وعزم. والحكاية تكرر في الشكل

يتسلى له القيام بهذه المهمة. فكانت إجابتها: «أفضل أن تخضره أنت.. مللنا المتدربين، بالتأكيد هو ينضال كالخادمة الفارة.. أليس كذلك؟»^(٧٨)

لكن هذه الملاحظة الساخرة كان يطنها شيء آخر هو بزوغ علاقة عاطفية من جانب أم أحمد لخالد، ودلالة ذلك أنه حين احتجت على جنسية المتدرب، أبدت رغبته في أن يزورها خالد بنفسه مرة أخرى. تلك العلاقة العاطفية التي ستتم وتفرق بين علاقات خالد بعماله الثلاثة في القصر الثلاث في الحكاية الأولى وعلاقته بعميلته أم أحمد في الحكاية الثانية.

في الفصل الثاني من الحكاية الثانية، يكشف خالد أن السائق حاول الهروب بالخادمة والمبلغ المسروق عبر الحدود، وأخفى المرأة في ثلاجة الحاوية التي يسوقها ريشما ينتهي من إجراءات الجمارك، وعندما فتح رجل الأمن الثلاجة وجد المرأة جثة جامدة. والنقود والمجوهرات أعادها خالد لأم أحمد، بينما السائق سيق إلى الإعدام.

أما القصة الثالثة من الحكاية الثانية، فهي قصة تصاعد العلاقة بين أم أحمد وخالد إلى غرام مشوب ببحث تنتهي بهذه الجملة: رقد الصمت في أرجاء المكان. ففرق كل شيء في الهدوء الانهائي، فيما كان الجسدان يحترقان^(٧٩).

وفي الفصل الأول من الحكاية الثالثة، نستأنف مع خالد مغامراته الحسية لكن مع جينى السكرتيرة الشقراء هذه المرة، ويعبر سمود المظفر - في هذه العلاقة - عن التناقض الذي نميشه شخصياته العمالية، فإبراهيم يستخدم سكرتيرة أوربية تنجز له مهامه صباحاً ويحقق معها فحولات مساء، وبعد هذا يقول محتجاً: «هؤلاء الأم كالمصيبة الخفية وراء كل ما نعانيه»^(٨٠).

ويعرض إبراهيم على خالد قضية محاسب ذهب ليصرف رواتب الموظفين فلم يمد، وتساءل خالد ضاحكاً وبحيرة:

كم سرق؟

- ثلاثون ألفاً.

ولابنسي سمود المظفر أن يجمع في خانة روايته شخصياته الثلاث من الجسنيات الثلاث معاً: خالد الباقر المواطن العماني، وجيني الوافدة الأوروبية، التي قابلها في صالة المغادرة بالمطار صدف - وبتقدير لاشك فيه من المؤلف - ثم المضيفة البنغالية السمراء لتذكرنا بذلك الوافدة الآسيوية الذي ظل من أول الرواية إلى آخرها كأنها هو شر لا يد منه في تلك المنطقة من العالم، وفي تلك الفترة من التاريخ.

لقد تعرضت رواية (رمال وجليد) لسعود المظفر لصراع الحضارات الثلاثي أيضاً، إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذي نلمسه في روايتنا (١٩٨٦). فإذا كانت سيرة البنغالية في رواية (رمال وجليد) هي التي ساعدت شيرين أو شارلوت الإنجليزية على تنفيذ خطتها التي أدت إلى مصرع زوجها العماني عيسى، وحاولت أن تنصه على المحكمة بتهام عماني آخر بأنه هو القاتل، فإننا نجد، من ناحية أخرى، السائق الباكستاني عبد الجبار هو الذي يريء هذا العماني وذلك في حين كشف دور شيرين وسيرة في مصرع عيسى بعد أن قدر له وحده أن يراقب هذ الدور ويرصد، وهذا التشابك والتعقد بين شخصيات (رمال وجليد) جعلها أكثر ثراء وخصوصية من روايتنا (١٩٨٦). ولنمل هذا هو السبب الذي جعل الدكتور عبد الله الشحام في المقدمة التي كتبها لروايته يشكو من تسطح أحداثها وضعف حيكتها.

إن غياب وجهة نظر الوافدة الآسيوية ووضعهم جميعاً في خانة واحدة سوداء بلا تنويعات أو ظلال في المواقف والشخصيات، يجعلنا نسأل: لو أن كاتباً أو روائية أوربياً وقف الموقف نفسه من الوافدة المسلم أو العربي: تركياً أو مغربياً، الذي يقوم بأعمال هامشية أيضاً في بلده ولم يقدمه لنا من الداخل، أما كنا تنهمج بالتحيز والتصرية؟ تلك هي نقطة الضعف في روايتنا؛ لهذا بهت فيها صراع الحضارات، وتوارى المنصر الدرامي، وأصبح هناك اتهام يعلو ويتكرر دون أي دفاع من الجانب الآخر، بحيث تكاد تكون رواية أحادية الصوت، وهو ما لا نجده في روايات أخرى تناولت موضوع الصراع بين الشرق والغرب في تاريخنا الروائي مثل (الحى اللاتيني) لسهيل إدريس أو (موسم الهجرة إلى الشمال)

لما سبقها من حكايات، وإن اختلفت التفاصيل، كأننا أمام قصص سندباد العصر الحديث، عصر المال والاقتصاد والأزمات الاقتصادية، وما تكشف عنه من نقاط الضعف في العلاقات الإنسانية. ونحن ندخل مع سعيد الوضاح مكتب خالد الباقر لتكتشف أن هذا الوافدة الآسيوي يستخدم مكثرة آسيوية قائمة البشرة طويلة الشعر تلف جسمها المترهل بدساري) يظهر الجزء المترهل من بطنها. ورغم أنه وصف يبدو في ظاهره بريئاً واقعياً، إلا أنه مبطن كذلك بسخرية واضحة، غير أنها سخرية تتبع هذه المرة من صوت المؤلف وليس من صوت خالد الباقر. وفيما بعد نجد أن خالد الباقر سيأمر يوبى (لاحظ الاسم) أحد موظفيه بالمكتب أن يصاحب سعيد الوضاح لتعرف مسكن خصمه عبيد المحروق ويصفه بقوله: «إنه يصرف البلد ربما أكثر منى...» (٧٨)، وكأننا المؤلف يسخر من بطله الذي يضبطه - ونضبطه معه - متلبساً بأنه يفعل شيئاً مخالفاً تماماً لما يحاول أن ينهنا إليه طوال علاقاته السابقة مع عملائه، حتى ليشعر القارئ أن الوعي منفصل عن التنفيذ، وكأننا الوافدة الآسيوية هو قدر المواطن الخليجي في هذه الفترة من التاريخ، بغض النظر عن رضاه أو سخطه عن هذه الظاهرة.

ويطلب سعيد الوضاح مساعدة خالد الباقر في استرداد مبالغ نقدية كان استدانها منه صديقه عبيد المحروق، كان كل منهما قد ضرب بالصدقة عرض الحائط كما يقولون: عبيد المحروق لا يفي وسعيد الوضاح نفذ صبره حتى ليصف صديقه (سابقاً) بأنه كذاب ومخادع وأنه بات خصماً لوداً «أريده أن يوضع في الحبس حتى موعد المحاكمة مهما حصل من شفاعته له».

وسأل خالد الباقر سعيد الوضاح عن عمله الآن، فيقول إنه تاجر بالجملة والمخروق (القطاعي)، وأنه لم يستطع تحمل معاملة رجال الجمارك له على الحدود فاستخدم «أحد الوافدين الذين يعرفون السر ويعملون ما لا تقدر عليه، يقوم بالعمل بدلاً منى... ماله العمل، يجب تقبّل ماصنعتاه بأيدينا» (٧٩).

وفي الفصل الثاني من الحكاية الرابعة، نشهد محاكمة عبيد المحروق لنسمع الحكم عليه في الفصل الثالث والأخير.

هنا تأكيدنا بأننا دائماً نتقدم، والآخرون خلفنا. ثم تحدثت عن قصة إصرارها على من تزوجت، فتقول: «طالما أنا رغبة فيجب أن أتخذ رغبتي، هم ربونا على قوة التعبير الأدق حرية الاختيار ثم تحمل نتائج الاختيار»^(٨١). ونفان ذلك بزواج زينة أخت حمود الجبلى حين يسألونها عن رأيها فيما أحضره خطيبها وابن عمها أحمد من هدايا، فنظر إلى أمها «نظرات وجلة غامضة وترد قائلة الشور شور أمي»^(٨٢)؛ أى الرأى رأى أمي. بينما نستمع إلى إحدى عشيقاته العمانيات وهي تقول له: «أعرف الأجنيات المستويات على كل شيء.. هن لا يفهمن روايتنا.. هن من الخارج لامعات أنتم تعرفهن من الداخل.. نحن في نظركم لا نعرف شيئاً أو قل كل شيء عن الرجل والحياة». فيستدرك حمود الجبلى قائلاً: «لا، لا هن فقط أكثر حرماً ومسؤولية، أكثر نظاماً منكن ونظافة.. متعللمات منذ الصغر.. أتئن علمتن [والأفضل تعلمتن] كل شيء من الأمهات والجيدات، لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات»^(٨٣) ونحن نستمتع إلى توازن بين سلبيات وإيجابيات الطرفين في مناقشة بين حمود الجبلى ومن تدعى مسز كوبر حين تقول: «لاحظت أنكم طيبون ورحيمون بكبار الأهل».

فأجاب حمود الجبلى مشككاً في دوام هذه الظاهرة في ضوء ما يحدث من انقلاب في القيم: «نرى إلى متى سيدوم».

فتتساءل مسز كوبر عما إذا كان «دينكم يقف وراء ذلك»، ثم تقف أمام ظاهرة تقول إنها لا توجد عندهم، وهي ظاهرة كبار السن ممن تجاوزوا التسعين لكن عقلهم ووعيتهم كاملان، بينما أناس في مثل هذه السن في الغرب متجدهم في المصحات هائمين لا يدركون شيئاً فيجيبها حمود الجبلى أن هذا التوقد الذهني يرجع إلى العقيدة وخصوصاً الصلاة التي لا تتم إلا بقراءة من الكتاب الكريم، والناس الذين رأهم لم يشربوا مسكراً.

في مقابل هذه اللبزة الروحية، نجد على الجانب الآخر حمود الجبلى يسأل مسز كوبر عن سر نجاح قومها، فترجمه إلى التربة في مرحلة الطفولة:

للطيب صالح، حيث يقدم لنا المؤلف أبطاله من كلا الجانبين لتتعرّفهم من الداخل، فيضفي العنصر الدرامي حيوية وتوازناً على طرفي الصراع، ولهذا نذكرنا رواية (١٩٨٦) بالوجه المقابل لها في قصص خليجية أخرى، وعلى سبيل المثال قصص أديب الإمارات عبد الحميد أحمد، على نحو ما نقرأ في قصته القصيرة «أشياء كويبا الصغيرة»، حيث يلتقط القاص ذلك الوافد الهندوسي، مهموماً بأشياءه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الذي ولدته له زوجته بعيداً عنه في وطنه، ولا يستطيع أن يرسل للطفل وأمه هدية بسبب وضعه الهامشي^(٨٤). وبالتقارنة مع هذه الروايات والقصص القصيرة، بل مع رواية الكاتب نفسه (رمال وجليد) فإننا نفتقد في روايته (١٩٨٦) جدل الأنا والآخر، ولا نسمع إلا صوت الأنا مضحماً حيناً، ساخطاً لآخر حيناً ثانية، ومؤبناً وألماً نفسه حيناً ثالثة.

ونتيجة لذلك، اقترب الشكل الروائي بأكثر من طريقه - في رواية (١٩٨٦) - من شكل الأدب الشعبي الذي كان سائداً في المرحلة الشفاهية؛ ولهذا قلنا إن خالد الباقري يذكرنا بالبطل الشعبي الذي لا يعرف ضعفًا ولا هزيمة ولا تطوراً، كما ذكرنا تكرار الحكايات الأربع وتشابه حركاتها القصصية برحلات السندباد السبع، غير أن السندباد كان يخلق أزمته برحلته في كل مرة ثم يعرف كيف ينجو منها بنفسه. أما خالد الباقري، فهو يحل أزمات الآخرين دون أن يتأزم هو مرة واحدة في فترة يأكل الأخ فيها حق أخيه. ولهذا السبب نفسه، لم نتعرف إلا من خلال لحظات الوعي والصحو فيما عدا مرة واحدة حيث ذكر لأم أحمد أنه حلم بها ذات مرة.

(٤)

ويحتل الوافدون مساحة كبيرة في رواية (جبال من رجال الحجر)، وهم كما في روايات سابقة لسمود المظفر، ينقسمون إلى وافرين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجح موقف العماني من وافدي الغرب ما بين الانبهار من ناحية والحدز - وربما العدا - من ناحية أخرى. يقول بطل الرواية حمود الجبلى لإحدى عشيقاته الأوروبيات: «لا أظن سنصل إلى ما وصلتم إليه»، فرد عليه: من هنا نقطة الاختلاف، من

تضع لينة فوق لينة، ولم تشارك في مد طريق، وأظنك لن تشارك. أنت تعرف أننا إليهم محتاجون» (٨٧).

وحين يتحدث الجبلي عن إحدى شركات النفط التي يديرها الأجانب عمن يعالجون في مستشفاهما، يرد عليه صديقه عبد الخالق أنهم يعالجون فيه أنفسهم: «هم يحبون كل شيء خاص بهم، لا مشاركة ولا اختلاط»، فيبدي الجبلي ملاحظة تأييداً لمحدثه: «لننظر إلى طريقتهم النظيفة.. طرقتنا كلها تراثية»، فيكمل عبد الخالق استطراد الجبلي بأن الكهرباء والماء في كل بيت من بيوتهم، لكنه ما يلبث أن يستدرك وقد تلبسته روح النبوة والتفاؤل حين يقول: «لا تخف، ستكون خيراً منهم» (٨٨).

ثم ما تلبث نبذة العداة أن تملو حين يتحدث الصديق الحميم حارث لحمود الجبلي عن ساميون أحد مساعدي حمود فينصحه: «لا تخف، سأساعدك على استغلاله، أنا أعرف هذه النماذج رأيتهم في البلاد المجاورة. إنهم أخطبوط، لكننا سنكون عليهم سكاكين، لا ترهبه» (٨٩). وفي نهاية الرواية، كشف محسن لصديقه الجبلي عن خيانة ساميون: «كنت خائفاً أن أقول لك عن ساميون، هو صديقك وشريكك لكنه يسلبك» (٩٠).

وإذا كان هذا هو الموقف من الوافد الأوروبي، يتراوح بين الاعتراف بالحاجة إليه حيناً، والخوف منه والعداء له حيناً آخر، فإن الموقف من الوافد الآسيوي أكثر انحيازاً ضده، مع الاعتراف بأن سلبية المواطنين هي التي تشجعهم أو تلطمهم في ذلك، فنستمع إلى مثل هذه الحوارات المتناثرة في أرجاء العمل الروائي:

هؤلاء البنغال في كل بقعة، وصلوا إلى آخر الحدود.. الجمعة الماضية كنت في البلد، حسبتهم أكثر منا.. أظن لولاهم لن نعتمر هذه البلاد.

— ربما لا..

— أمحبابنا [أي أهل البلد] يحبون الكراسي الكبيرة، وفي الليل يشربون.. أراهنك، معظم تجار البلاد لا يعرفون عن التجارة أو المقاولات..

نحن نحب الأطفال لكن التربية والعناية بهم تسبق الحب والحنان.. نحن نربي وأنتم تحبون، هناك فرق، تسهرونهم وتعطونهم لأناس يقبلوهم، أطفالكم لا ينامون كثيراً.. نقرأ لهم من أول عام.. الطفل ثروة.. أنتم تلدونهم ليموتوا أو للزينة والتهنئة.. أنتم السبب في إعاقة وتجهيل أجيالكم.. علاقة الآباء بالآباء.. إعطاء الأب لابنه كل ما يرغب لأنه يرى فيه طفولته المحرومة من كل شيء.. في هذه الحالة لا يعلمه أي شيء ولا يعلمه قيمة الأشياء.. الابن يظن رغد العيش الموجود كان أبوه يتمرغ فيه، وهو غير صحيح.

وفي ضوء هذه الخلفية، يعلو صوت النبوة في حديث مسز كوير حين تقول: «ستكون بين الآباء والأبناء هوات حقيقة، كثيرون سيضيعون والسبب الآباء» (٨٤).

وإذا كان الحوار السابق مجرد مناقشة، فإن الحوار بين حمود الجبلي وجون يتحول إلى مشادة حين قال الأخير لحمود: «إنكم تفخرون بإرسال أبنائكم لجامعاتنا، وإنهم يعيشون عاداتنا لدرجة الممارسة، وإنكم مبهورون بنا.. لقد استطعنا أن نمنح وننشئ كل حسن فيكم [هذا صوت المؤلف وليس صوت الأوروبي جون].. أصبح شبابكم تفتح حياتهم وينتو أحلامهم على صرنا» (٨٥). فيرد عليه حمود بعدة قائلًا: «لم يغب ظننا فيكم، أنتم أبناء شهوات خفية، أبناء سفاح، أرجو ألا أراك ثانية» وعندما قدم إليه جون يده رفض مصافحته. ويعلق راوي القصة ومؤلفها على نظرات جون أنها كانت وقتئذ «كحزم من أعماق حضارة شاهرة سيفها الطويل المصلوب» (٨٦).

وفي مناقشات أخرى نلمح الاعتراف بسلبية المواطن الخليجي من ناحية، والموقف العدائي من الأجنبية من ناحية أخرى. فالشاعر خالد يعلن أنه: «أول ما فتحت الأبواب لعن الأغراب الشهيد، لو كان فيهم خير لكان لبلدناهم، حلوا ووجدوا سكناً وراحة للنسل». فيرد عليه الجبلي: «عجيباً خالد، الحق أننا كنا كأطفال، أكنت تريد من طفل أن يبنى عمارة أو يشق طريقاً؟ هكذا كنا.. أنت حتى الآن لم

استغلال الحوار من ناحية لتجنب الانزلاق إلى التقريرية التي تغرى بها هذه القضية، ولإبراز الجدل من ناحية أخرى بين سلبيات وإيجابيات الوافد، متخلياً بذلك عن نظرتة التحيزة الأحادية السابقة.

— — —

الخصوصية الثالثة التي تنعكس على الإبداع الروائي العماني وتميزه - ونتيجة أخرى من نتائج التحول الحضاري - هي قلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التي تصارع للبقاء في مجتمع يفرض عليها تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فولكلور في متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضاري على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعدو المظفر أيضاً في روايته (المعلم عبد الرزاق).

وإذا كنا قد عشنا على بذور لرواية (رمال وجليد) في قصص سعدو المظفر القصيرة السابقة على تأليف روايته، فإننا بالمثل يمكننا أن نثر على بذور روايته (المعلم عبد الرزاق) في قصصه القصيرة السابقة أيضاً. ففي نهاية المجموعة القصصية نفسها (وأشرقت الشمس) نجد قصة بعنوان «المعلم عبد الرزاق» أو «ليلة الشفق»، وهي القصة التي احتفظ بعنوانها نفسه عنواناً لروايته الثانية. بل إنه احتفظ بالقصة القصيرة كما هي في بداية روايته وجعلها أول أجزائها وأعطاهم العنوان الثاني في القصة القصيرة وهو «ليلة الشفق». معنى هذا أن القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معاشية لهم واقترباً منهم ومتابعة لمصائرهم، وفي مقدمتهم راشد الذي أوقعه سوء الحظ في يد ساحر أوهماً أن راشداً قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة - أو الجزء الأول من روايته - ونحن نواريه التراب مع المعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، غير أن راشداً لم يكن قد مات، بل كما صرح في نهاية الرواية:

أخذني أناس ذوو بأس... وكانوا أحبباً
يضرِبونني، كنت أعيش في الكهوف والسيوح،
كنا دائماً نسير، نسير أياماً كثيرة، نطلع جبلاً،

الاعتماد عليهم أي على الآسيويين أو البنغال،
نفست السرقات وبدأوا يزورون، وبوقمون إذن
الصرف التقدي بدون معرفة المالك لأن كل شيء
في أيديهم، المالك يأتي آخر العصر ويقضي ساعة
يتصل خلالها بالأصدقاء لتحديد سهرة أو أين
سيسهر ومن من النساء سيحضرن^(٩١)

- المفاول ظهر أنه نعبان، وكل اعتماده على
مدير أعماله الآسيوي.

- أظن المدير يتلاعب؟

- ولم لا؟ المفاول الأصلي أو المالك مشغول
بنفسه وسهراته. أتعرف، علمت أن بعض مديري
الشركات الآسيويين يتفقون مع مومسات في
بلادهم وحين يذهب المالك إلى هناك تطوقه
نلك المرأة بجناحيها وفتنتها... يجعلونه أي
الملك، يسافر دائماً بحجة العشق. والمدير يعمل
هنا ما يريد، شيء غريب، وأصحابنا كأنهم لم
يروا شيئاً.. الناس هنا غسلت أدمغتهم الآن..
يظنون الوافدين هم كل شيء وهم العارفون، وهم
الصح في كل شيء، تصور: شركات المفاولات
هي التي تصمم الخراطع، وكل رجل يأتي
تصميمًا جديدًا يحورون له التصميم الأصلي
ويعطونه له.. الشخص هنا ليس له رأي لأنه لا
يعرف والشمن الذي يدفع أضعاف ما يحتويه
البيت من إسمنت وحديد^(٩٢).

- صار لي أربعة أشهر هنا.. تجولت في الأسواق
والمعارض وأنا دراستي تجارة دولية.. لكن ما
شاهدته وعرفته أنكم هنا قليلو التجربة في
التجارة، وحين بدأت استعنت بأقل الناس خبرة
وأعدهم معرفة بالحياة لماوتكم في التجارة
والمفاولات، هم الآسيويون، وتركموهم يصرفون
كان المال مالههم. هؤلاء المجلوبون يعملون ليل
نهار، أنا شخصياً لا أقدر مثلهم^(٩٣).

وهكذا، نجد أن الصراع الثلاثي اختلط بالتفاعل في
رواية (رجال من جبال الحجر)، وقد أجاد سعدو المظفر

وقد انعكس هذا التراث الشعبي الأدبي أحياناً، على نحو ما نقرأ في تلك القصة الشعرية التي وقعت أحداثها عام ١١٠٤هـ / ١٦٩٣م أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهي قصة منسوبة إلى شاعر مجهول أوردتها المورخ المصاني المصروف نور الدين السالمي المتوفى في عام ١٣٣٢هـ / ١٩١٤م في كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان). وتروى قصة فتاة من نزوى كانت في السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها لا تزال على قيد الحياة، وتتل القصة ذلك أنها دفنت ولا يزال بها رفق من حياة - وربما كان سبب ذلك أن العمانيين من الشعوب التي ترى أن إكرام الميت سرعة دفن جثته - ثم ما لبثت أن ردت الروح إليها.

ومر بها بعض البدو فحجبوها عندهم وجملوها رعى الأغنام برفقة فتاة منهم. حتى مر بها شخص كان يعرفها فأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم. لكن كان هناك رأى آخر هو الذى يغلبه الشاعر راوى القصة؛ ذلك أنها كانت قد أصيبت بسحر. وهذا الرأى هو الذى دفع أهلها ليعودوا ويحرقوا قبرها بعد دفنها فما وجدوها^(٩٦)، يقول الشاعر المجهول:

ولكنهم من يعد ظنوا بأنهم
أصيبت بسحر قول أهل التجارب
فساروا لحفر القبر من بعد دفنها
فما وجدوها فيه يا ذا المآرب
وقرب ختام قصيدته يقول:

وعندى هو الحق المبين بأنه
هو السحر حقاً لا تشكوا أصحابى
وقد صح عندى يركبون خوامعاً
ويخرج كل منهم فى السباسب
لهم زجل فى سميهم وغماهم
ويرمون من عاداهم بالمصائب
وحدثنى منهم فتى غير كاذب
ببهلى صديق لا يزال مصاحبى

ننام تحت الشمس فى المراء، نأكل قليلاً،
ونشرب قليلاً، كنا دائماً جاثمين ظالمين^(٩٧).

لهذا أفصح راشد - بما تبقى من وميض الحياة - أن يدفع مؤلفه سمود بن سعد المظفر أن يواصل بناءه الروائى من أجل أن يستكشف - ونستكشف معه - هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الرعى الجمعى الإنسانى والتى تقدم بتفاصيلها خصوصية أخرى من خصوصيات الرواية العمانية استطاع سمود بن سعد المظفر أن يفتح يده عليها ويقدمها لا لقراءه المحليين فحسب، بل على المستوى الإنسانى الأوسع أيضاً.

وبالإضافة إلى القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» أو «ليلة الشفق»، فإننا نجد أن قضية السحر والسحرة تلح على سمود المظفر فى قصتين أخريين هما «نهاية جيل» التى نشرها للمرة الأولى فى صحيفة عمان عام ١٩٧٧. أما القصة الأخرى، فهى «حكاية من قرينى» التى كتبها عام ١٩٧٦. ونحن نكتشف أن بطل «نهاية جيل» قد تقدم خطوة أبعد من بطل «حكاية من قرينى» فى تلك المعركة الشرسة بين غيبيات يفة لا يزال أفرادها يعيشون ببقية القرون الوسطى، وعقلانية مواطن يعيش فى مجتمع القرن العشرين. لكن البطل، رغم تمرده الظاهرى على غيبيات مجتمعه، لا تزال تتربسب فى أعماقه هذه الغيبيات نفسها، ففزع لتطلوله عليها، وما لبث أن أوقع على نفسه ما رآه يستحقه من عقاب وهو الموت انتحاراً.

ونستطيع أن نقول إنه من عوامل نجاح سمود بن سعد المظفر وهو يلج هذا العالم الغائز فى روايته «المعلم عبد الرزاق» حصيلة واستيعابه للخلفية الشعبية العمانية بوجه خاص - وربما الخليجية بوجه عام - بالإضافة إلى تاريخه الأدبى.

وفى القصص الشعبى العماني كثير من هذه القصص التى تنكس تصوير شريحة اجتماعية معينة، شأنها فى ذلك شأن القصص الشعبى عند الشعوب الأخرى، لكن للقصص الشعبى هنا - وربما فى دول خليجية مجاورة - خصوصيتها^(٩٨) وذلك على نحو ما سيتضح لنا فى رواية «المعلم عبد الرزاق».

وقال الخبير السحر سحران عندنا

فسحر لذي ظلم وسحر الملاعب

و «الخوامع» هي الضباع لأنها تخمج أو تطلع: أى تمشى كأن بها عرجا. و«السباب» هي الغازات أو الأرض المستوية البعيدة. أما «رجل» الجن فهو عزيها، وهو أصوات خفيفة كانت تسمعها العرب في المفاوز عند انهيار كتبان الرمال فيظنون أنها أصوات الجن، و«الضماغ» أو الهمهمات هي الكلام الذى لا يبين. وقد أوردنا هذه الأبيات لأننا نسجد أن سعود بن سعد المظفر يطعم روايته بهذا التراث الشعبي لاسيما في الجزء الأول منها حين تحرك الشخصيات القروية التى لم تتل حظا من العلم ولا رأت نور المدينة والمدينة.

وإذا كانت رواية (رمال وجليد) يتركز أبطالها حول قمة الهرم الاجتماعي التي برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة، فإن رواية (المعلم عبد الرزاق) يتركز معظم أبطالها حول قاعدة هذا الهرم التي تنتمي اجتماعيا وفكريا إلى ماقبل سنوات النهضة. لهذا، فإن البناء الفني للرواية يقوم على أساس حركتين إحداهما تنتمي إلى الماضي المتخلف يمثلها الساحر هيكل ووضحيته راشد وابنته زينة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وشادهم سلوم، وحركة تنتمي إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد. ولكل من الحركتين صراعها الدرامي المستقل. هيكل يسحر راشد الذي شوهد معه في السوق هزلا، مفكرا بمزق الثياب.. طويل الشعر والحية، وكان هيكل يشتري قشاة أو برسما، ثم أخذ حزمة ناولها لراشد الذي التهمها كأنه جاع.

وقد تأهب ثنيان والمعلم عبد الرزاق لرحلة بحثهما في أرض المغاصيب بمصباحين يلوئين وحرز يضمه المعلم عبد الرزاق حول رقبته ليخفيه عن السحرة الذين يشمون رائحة الإنسان من بعيد، وبصفيه المكرر استدعى ثنيان ضبعين - على نحو ما أشارت قصيدة الفتاة النزوية المسحورة - لكل منهما حلقة معدنية لامعة، هما عبدان لثنيان يملكهما وراثة، وقبل أن ينطلقا اشترط ثنيان على المعلم عبد الرزاق شرطا شبيها بما يحدث في القصص الشعبية وهو ألا يسأله عما

يطلبه منه، بل يفعله دون اعتراض، ثم انطلق الضبعان في سرعة كأنهما بساط الريح في قصص (ألف ليلة وليلة): «أنجار السمر والغاف المنتشرة في السهول نمر كلمح البصر. كل شيء قائم على الأرض يظهر كالملتصق بالذى يليه» (٩٧). حتى إذا وصلا السبح شاهدا المغاصيب في مجموعات. وأحيانا متفرقين، كانوا لا يتكلمون، لا يلتفتون لأى شيء. أبصارهم زائفة، شعورهم طويلة مشبعة بالغيار. كانوا أحيانا مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدا بنفسه في مكان محدد. أجسامهم نحيلة، عظامهم بارزة، جلودهم مدية كشوك الطلع الشيطاني، حفاة عراة، وكانوا يأكلون الأوراق الخضراء التي يحضرها لهم غاصبهم. وقد ضبط سلوم فيما بعد ثنيان وهو يشتري من السوق طعام حيوانات بكميات تفوق ما يحتاج إليه حمارة. وهكذا، تتكامل أماننا - وشيئا فشيئا - صورة هذا العالم الفانتازي الذي تمتد جذوره إلى الخفيلة الشعبية، ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية. مما يذكرنا بأوديسة الشاعر الإغريقي هوميروس التي من المرجح أنه كان ينشدها بين القرنين الحادي عشر والعاشر قبل الميلاد، حين حولت الساحرة كيريكيه أصحاب يوليس إلى خنازير - أثناء عودته من حروب طروادة إلى زوجته الجميلة بيلوب في جزيرة إيثاكا - وذلك بعد أن أعلمتهم طعاما مخلوطا بعقائير تنسيهم وطنهم، وبعد أن ضربتهم بصولجانها. لكن تحولهم على هيئة خنازير لم يقدّم هنا عقولهم الإنسانية. ونقول الملحمة إن يوليس كان في ذلك الوقت على سفينة فذهب لإنقاذ رفاقه حين قابله الإله هرميس وأعطاه عسبا سحرنا يحميه من الضر (مثل الحرز في روايتنا)، وبذلك لم تستطع الساحرة أن تنصهر عليه وتحوله عن هيئته الأدمية، وطلب هو بدوره أن تعيد رجاله إلى إنسانيتهم، فرضخت له.

وفي السفرة الرابعة من سفرات السندباد، نجد أنه ورفاقه التاجون من الفرق يجدون أنفسهم على جزيرة بها جماعة عراة ألغوا القبض عليهم وأحضروا لهم طعاما أذهب عقولهم حتى صاروا يأكلون مثل المجانين وتغيرت أحوالهم، بينما امتنع السندباد عن تناوله، كما أحضروا لهم دهن التارجيل فسقوهم منه ودهنهم به، فلما شربوا ذلك الدهن زاغت أعينهم وجوههم حتى صاروا مثل الإبل.

الشركة حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة.. منطقة السبح الأحمر . لكن يبدو أن مهمة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نفس الجبال وشق الأودية الصخرية، بل على نفس جبال صاعقتها المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبساطة، وهو يدرك خطورة ماهو مقبل عليه، لهذا يعلن قائلًا في وضوح: «التغيير سيمصّف بنا يا صديقي، سيهزنا هزًا.. يجب أن نستعد له في كل وقت بحذر» (٩٨).

وحين استرخى في مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره في الحلم رجل عجوز يترش على شق طريق السبح الأحمر، ويدور حوار ينكشف فيه طرق الصراع الدرامي في روايتنا:

– هو سيحنا وحلنا آيا عن أب، وجدًا عن جد. لا تريد الطريق... دس الأغرب الأجانب أرضنا، أخطوا يولون في كل مكان فيه يكونون، لا تقبل أحدًا يصعدنا ليل نهار، يبهروننا بأنوارهم الكاشفة... لا نوافق... سوف (٩٩).

– سيغير الطريق حياة الناس.. تريدون جعل كل شيء كما هو .. الوقت تغير... لن نسمح لكم بإرجاعنا إلى الوراء.. سنشق الطريق وسط السبح الأحمر. سنشق طرقًا كثيرة وسط سبوح كثيرة، قرية أو نائية. نحن هنا (١٠٠).

وفي أحد الأيام، وقبل الغروب المتلبد سماءه، استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب – بدلًا من ضبعي ثياني والمعلم عبد الرزاق – حتى وصلوا إلى المعسكر بالسبح الأحمر حيث تناولوا طعام العشاء في مطعم المعسكر. بعدها، قاما بجولة حول المعسكر خلف الجبال القريبة، فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح. ولجا مفارة واسعة عميقة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية هبطت منها أجسام نحيفة شبه سوداء متتابعة.. كانوا شعث الرؤوس، لحاهم طويلة، عيونهم بارزة، أبلهتهم بيضاء نحيلة، وجوههم نافرة المظلم. يرتدون خرقًا بالية تستر أقبالهم وأديارهم. نظرتهم زائفة، حركاتهم سريعة، أقدامهم كأنها قطع الحجارة، بقتة هبطت من الفتحة، قذفًا أغصانًا كثيرة من شجر السدر الأخضر المملوء بالظلمة، انقضوا عليها، تخاطفوها، اتحنى كل واحد مكانًا في محيط الدائرة الضوئية. أخذوا

لكن عالم المناصب أو المسحورين يتميز بقوانينه الخاصة به التي تمتد جذورها إلى ما ابتدته الخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال مضافا إليها لمسات الفن. كاشتراط عدم السؤال عن شيء ووضع الحز عند ولوج هذا العالم للوقاية من مخاطره، والمناصب أشبه بالسوائم التي لا بد أن يرعاها غاصبها ولا ماتت ميتتها الثانية والأخيرة، ومن الممكن أن يرى الأهل طيف المصوب حين ينزله مالكة البلاد. والمناصب يكونون في أول أمرهم أصحاء لم يلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيئا فشيئا. والفصل في هذا العالم بين الجنسين مستمر وانعكاس لما هو عالم الأحياء، فللمنصبويات مغارتهن الخاصة بهن، والمناصب غابو العقول لا يكادون يحون محاولهم شيئا، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات، أحضرهم ظلامهم إلى هذا العالم بما لديهم من قوى خاصة – ليس السلاح من بينها وإن كانت لها قوة السلاح – يستخدمونها ضد إخوانهم البشر انتقامًا منهم بسبب خلافات أو منازعات شخصية، ومن هنا تسميتهم بالظلام جمع الظلم.

وفي هذا العالم المسحور، استطاع المعلم عبد الرزاق وبرفته حفر القبور ثياني أن يلحقا الساحر هيكيل وهو يجبر راشداً بحبل في رقبتة. وعندما وصلا إلى مجموعة من المناصب أطلقه. وقد انتهى الجزء الثاني من روايتنا باستماعة المعلم عبد الرزاق بثياني على قتل هيكيل، حتى إذا ما فرغا منه، انقلب المعلم عبد الرزاق على ثياني – بالتعاون مع خادمه سلم – ليخمد أنفاسه بدوره. وهكذا، أزاح الخير الشر من الطريق، لكن آثار الشر لا تزال ماثلة في راشد الذي لا يزال ضالكا في هذا العالم الهلامي. لهذا، كان لابد لرحلة البحث عنه أن تستمر بعد أن تتغير أدواتها.

ولهذا ففي الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفي مناخ مختلف كل الاختلاف، لا يربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاءهما في نهاية العمل الروائي. فالمهندس صالح، مهندس طرق، يتعرض لأحداث غير مفهومة تتكرر في روايتها كلمتا «فجأة» و«بغتة»، وأعمال المبني للمجهول والمناورة، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم. وهو يعمل في إنجاز مشروع مد طريق العاصمة الداخلية. وقد قام بزيارات متعددة مع مدراء

يلتهمون الخطمظام وأوراق السدر كالبهائم الجائعة. بفتة انتشرت رائحة لحم محروق. عثمت دائرة الضوء... سقطت أشياء سوداء تراكضوا نحوها. تخافوها أخذوا ينهشون ما التقطوا كالسباع البرية الشرسة الجائعة. تقاذفت العظام المسحولة لحمًا. تجتمعوا كالطوق ثائية. ماكادوا بهجمون مع نفوسهم السريعة الحركة، إذ سمع صفير ثلاثي طويل. تدافعوا كأنهم منتهرون.

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمسكر أطفالاً أنواره ورفعا طرف ستارة النافذة المظلة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر ليشهدا المفاصيص مرة أخرى وهم يتحمرغون كالحمير على الأرض الرطبة ويلتلون أياديهم ويصمونها. وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فأعلن أنه يجب إنقاذ المفاصيص من مقتصبهم. وفي عتام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته.

ويبدو أن الظلام أو الغماصين حاولوا أن يخيفوا المهندس صالح فقتلوا أو اغضبوا مراسله عبد الله حين كان عائداً إلى البيت كان شيقاً حمله عاليًا وهوى به أرضاً، وهي الطريقة نفسها التي مات بها راشد بطل قصة «حكاية من قريتي» وعرّوس خالد بطل قصة «نهاية جبل» وراشد والد زيانة في روايتنا. لكن هذا التهديد لم يفت في عضد المهندس صالح لأن علمه كان حصنه. ومع ذلك، فقد كان يرى المفاصيص في أحلامه. رأى مراسله عبد الله يطلبه بإنقاذه: «نحن لم نمت.. أجسامنا شغافة، أمثالنا لانهضم للأوراق الشجر.. الوديان والصحارى. مسكننا مأوانا في كل الفصول» (١٠١).

كما شاهد في رؤية أخرى نساء مفصوبات. فالمهندس صالح ابن بيته تتربس في طبقاته الجيولوجية موروثاتها الشعبية التي تشرها في طفولته وتترأى له في أحلامه وكوابيسه. لكنه في صحوة متسلح بعلمه. وهكذا، فإننا بتحركاتنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متقلبين بين أحلامه ويقظته تتكامل أماناً أهدأ شخصيته بجذورها الممتدة في أعماق بيته بموروثاتها الشعبية، وقيمتها المشرقة نحو علم يقيه مما في هذه الموروثات من سلبيات.

وهكذا، ما إن هجم المفاصيص ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دائري ويمسكون بشبكة بلاستيكية مثينة الحبال، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد، اصطحبوهم إلى المستشفى ليكونوا في رعاية الطبيب أحمد. غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانت أمراً مستحيلًا سواء من جانب المفاصيص أو أهلهم. لهذا مات أولاً ثلاثة منهم وتكلم رابع كلمات متفرقات: «زيانة.. جوخة... المعلم عبد الرزاق». هنا تلاقت خيوط حركتي البناء الفني: التقى المهندس صالح والملازم يعقوب - وهما بصحبة راشد - بالمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وبارشاد المعلم عبد الرزاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانة، لكن زيانة لم تقبل أن تصدق أن أباهما لا يزال حيًا فأعلنت أنه مات منذ سنين، ودارت بسرعة سهولة إلى الكرجين موصدة بابه القديم عليها. بعد هذه الصدمة كان من السهل ومن الطبيعي أن تنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته. وعندما أبلغوا ابنته زيانة بالنبا صدقتهم هذه المرة وبكته للمرة الثانية في حياته.

وهكذا، فإذا كان تخلف راشد هو الذي يتيح الفرصة لأمثال هيكال أن يمارس عليه سحره فيحوله إلى كائن لا هو بالحي ولا هو بالميت، فإن تعلم صالح هو الذي يحول دون أن يمس ظالم [وهنا معناها ساح] بسوء.

ونحن نتساءل في نهاية الرواية: هل فشلت محاولة المهندس صالح؟ يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردي عندما انتهت بموت راشد بدلاً من إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله، لكنه من المؤكد أنها نجحت على المستوى الجماعي؛ لأن المهندس صالح استطاع أن يشق طريق السبح الأحمر بالرغم مما لاقاه من عقبات، وشق طريق معناه تغيير البيئة، وبالتالي تغيير العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح - في اعتقاد بعض العامة - المجال للممارسة من يسمونهم بالظلام أو السحرة لشروهم على إخوانهم في البشرية، فشق طريق في الصحوة، يتبعه بالضرورة شق طريق في العقول والصدور (١٠٢).

البناء الروائي يحقق قانون الطبيعة، يموت الفرد وتستمر الجماعة.

وهكذا، يمكن القول إن الرواية العمانية ولدت أنضج وأفضل كمًا وكيفًا بالمقارنة بدول أخرى في ظروف مشابهة، على عكس ما حدث مع القصة القصيرة التي كان إبداعها أنضج كيفًا وأكثر كمًا في دول أخرى كدولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال، كما استطاعت أن تضع يدها وهي في أولى مراحلها على خصوصيات يتميز بها المجتمع العماني - وربما الخليجي - بحكم قفزه الحضارية، وموقعه الجغرافي حيثًا، ومأثوره الشعبي حينًا آخر، مما أضفى عليها نكهة تميزت وتفردت بها.

ونلاحظ أن هذه النهاية شبيهة بنهاية رواية (الشراع الكبير) لمبد الله الطائي؛ أعنى موت الفرد ونجاح الجماعة، بل موته في سبيل الجماعة. فالحب الذي ينشأ بين الفتاة الهندية تشاندرًا أو شريفة بعد اعتناقها الإسلام والقائد العماني محمد لم ينته بالهناء والصبيان والبنات، بل إن شريفة لقيت مصرعها وهي تعمل ممرضة في الجيش العماني أثناء المعارك التي دارت بين العمانيين والغزاة البرتغاليين. لكن هذه النهاية المساوية على المستوى الفردي يقابلها نجاح العمانيين في طرد الغزاة على المستوى الجماعي، وبين المساواة على المستوى الفردي والنجاح على المستوى الجماعي يتم خلق توازن في

هوامش:

- (١) عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات، نشرة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبي.
- (٢) سعود المظفر، رجال من جبال الحجر، ١٩٩٥، ص ٥٨٨.
- (٣) نفسه، ص ١٧.
- (٤) نفسه، ص ٢٣.
- (٥) نفسه، ص ٢٥.
- (٦) سعود المظفر، إنها صطفر في أبويل، سقط، ١٩٩٧، ص ٢٠.
- (٧) رجال من جبال الحجر، ص ٥٩.
- (٨) نفسه، ص ٦٣.
- (٩) نفسه، ص ٨٣.
- (١٠) نفسه، ص ١٢٥.
- (١١) نفسه، ص ١٤٥.
- (١٢) نفسه، ص ١٤٧.
- (١٣) نفسه، ص ١٤٠.
- (١٤) نفسه، ص ١٩٣.
- (١٥) نفسه، ص ٢١٣.
- (١٦) نفسه، ص ٤٨٤.
- (١٧) نفسه، ص ٥٦٤.
- (١٨) نفسه، ص ٤٤٩.
- (١٩) نفسه، ص ٤١٩.
- (٢٠) نفسه، ص ١١٠.
- (٢١) نفسه، ص ١٠٠ - ١١١.
- (٢٢) نفسه، ص ١٩٥.
- (٢٣) نفسه، ص ٢٩٣.
- (٢٤) نفسه، ص ٦٦.
- (٢٥) نفسه، ص ٨٦.

- (٢٦) نفسه، ص ٥٥٨.
- (٢٧) نفسه، ص ٥٨٥.
- (٢٨) نفسه، ص ١٨٢.
- (٢٩) نفسه، ص ٢٢٤.
- (٣٠) نفسه، ص ٢٥٨ - ٢٥٩.
- (٣١) نفسه، ص ٢٧٧.
- (٣٢) نفسه، ص ٤٥٤.
- (٣٣) نفسه، ص ٥٠١.
- (٣٤) نفسه، ص ٥٣٢.
- (٣٥) نفسه، ص ٥٥١.
- (٣٦) نفسه، ص ٥.
- (٣٧) نفسه، ص ١١١.
- (٣٨) نفسه، ص ٢١٥.
- (٣٩) نفسه، ص ٣٧٠.
- (٤٠) نفسه، ص ٣٥٩.
- (٤١) نفسه، ص ٣٦٥.
- (٤٢) نفسه، ص ٣٨٢.
- (٤٣) نفسه، ص ٤٥٨.
- (٤٤) نفسه، ص ٥٠٠.
- (٤٥) نفسه، ص ٤٢٢.
- (٤٦) نفسه، ص ١٦٤.
- (٤٧) نفسه، ص ٢٢٥.
- (٤٨) نفسه، ص ٣٩٨.
- (٤٩) نفسه، ص ٥٨٦.
- (٥٠) نفسه، ص ٩٧.
- (٥١) نفسه، ص ١١٧.
- (٥٢) نفسه، ص ١٦٤.
- (٥٣) نفسه، ص ١٧٧، ٢١٢، ٢٥٠.
- (٥٤) نفسه، ص ٢٣٦.
- (٥٥) نفسه، ص ٦٠٢.
- (٥٦) نفسه، ص ٥٨٣.
- (٥٧) عبد الله محمد الطائي، **الشرع الكبير**، سلطنة عمان، روى، ١٩٨١، ص ٥٦.
- (٥٨) المرجع السابق، ص ٢.
- (٥٩) سمود بن المظفر، **رمال وجنيد**، مسقط، مطبعة الأكران، ص ٧١.
- (٦٠) السيدة سائلة بنت السيد سعيد بن سلطان، **مذكرات أميرة عربية**، ترجمة عبد المجيد حبيب القمسي، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٣، ص ٢١٩، ٢٢٠.
- (٦١) المرجع نفسه، ص ١٢٨.
- (٦٢) سمود بن سعد المظفر، **رمال وجنيد**، ص ١٣٥.
- (٦٣) سيف بن سيد السمدى، **جراح السفين**، المطابع العمانية، روى، سلطنة عمان، ١٩٨٨، ص ٨٤ - ٨٥.
- (٦٤) بدرية الشحي، **لرج وريح**، مجلة **النهضة**، مسقط، العدد ٣٥٣، ٣ سبتمبر ١٩٨٧، ص ٣٤.
- (٦٥) سمود بن سعد المظفر، ١٩٨٦، **خدمات الإعلان السريع**، ١٩٩٣، ص ١٦.
- (٦٦) نفسه، ص ١٧ - ١٨.
- (٦٧) نفسه، ص ٢٠.
- (٦٨) نفسه، ص ٢٠ - ٢١.
- (٦٩) نفسه، ص ٢٧.
- (٧٠) نفسه، ص ١٤.
- (٧١) نفسه، ص ٥٥ - ٥٨.
- (٧٢) نفسه، ص ٤٨.
- (٧٣) نفسه، ص ٧١.
- (٧٤) نفسه، ص ٧٤.
- (٧٥) نفسه، ص ٩٦.
- (٧٦) نفسه، ص ١٠١.
- (٧٧) نفسه، ص ١٢٢.
- (٧٨) نفسه، ص ١٥٠.
- (٧٩) نفسه، ص ١٤٨ - ١٤٩.
- (٨٠) عبد الحميد أحمد، **اليهداء**، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١١.
- (٨١) رجال من جبال الحجر، صفحات ٢٣٢ و ٢٣٥.
- (٨٢) المرجع السابق، ص ٤٦٧.

- (٨٣) نفسه، ص ٢٤٠.
- (٨٤) نفسه، صفحات ٤٧٧ - ٤٧٨.
- (٨٥) نفسه، ص ٤٨٧.
- (٨٦) نفسه، ص ٤٨٨.
- (٨٧) نفسه، ص ٥٨٩.
- (٨٨) نفسه، صفحات ٥٣ - ٥٤.
- (٨٩) نفسه، ص ٨٥.
- (٩٠) نفسه، ص ٥٦٨.
- (٩١) نفسه، ص ١٧٥.
- (٩٢) نفسه، صفحات ١٨١ - ١٨٢.
- (٩٣) نفسه، ص ٣٤٥.
- (٩٤) سعود بن سعد المظفر، المعلم عبد الرزاق، مطابع النهضة، سلطنة عمان
- ١٩٨٩ - ١٩٩٠، ص ١٦١.
- (٩٥) انظر على سبيل المثال: يوسف الشاروني، قصص من التراث العماني، مسقط، سلطنة عمان، وكالة مجان، ١٩٨٧، قصة المرويس المسحورة، صفحات ٨١ - ٨٢.
- (٩٦) نور الدين السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨١، ج ٢، صفحات ١٠٤ - ١٠٨.
- (٩٧) سعود بن سعد المظفر، المعلم عبد الرزاق، ص ٦٧.
- (٩٨) نفسه، ص ٩١.
- (٩٩) نفسه، ص ٩٤.
- (١٠٠) انفسه، ص ٩٥.
- (١٠١) نفسه، ص ١٢٠.
- (١٠٢) يوسف الشاروني، في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٩٠، ص ١١٥.



ملاحم من أدب السيرة الذاتية فى تونس

حسونة المصباحى*

ومحو الأمية. وإذا ما نحن تأملنا الثقافة العربية فى مختلف أطوارها فإننا نتبين دون بذل عناء كبير أن النماذج التى يمكن أن تحيل إلى هذا الفن، فى السيرة الذاتية، نادرة نادرة الماء فى صحراء الربع الخالى. ففى القديم مثلا، كان جلّ الشعراء والأدباء يمتنعون عن الخوض فى أى شئ يتصل بحياتهم الشخصية موكلين الأمر لمؤرخى الأدب. فإذا ما اضطروا إلى كسر طوق الامتناع هذا، اكتفوا بالإشارة واللمح الخفيف. حتى أولئك الذين تغنوا بأنهم حد الإفراط أحيانا، مثل أبى الطيب المتننى، وأبى نواس، لم يتركوا لنا ما يشفى الغليل فى هذا الغرض. وما شذ عن هذه القاعدة إلا نفر قليل. ففى كتابه الشهير (المنقذ من الضلال)، حاول أبو حامد الغزالى أن يرسم لنا صورة عن ذاته، وهو أمر غريب فى عصره وفى المصور السابقة له، وحتى إن كان الهم الأساسى للغزالى من وراء كل هذا لم يتعد الإبلاغ عن التأثيرات المعرفية والروحية التى قادته من «ظلام الشك إلى نور

يجمع مؤرخو الأدب على أن فن السيرة الذاتية ولد ونما فى أوروبا، وفى أحضان الثقافة الغربية بصفة عامة. وقد عبّر الإنجليزى إدوارد ستوارت باتاس (E. Stuart Bates) عن هذا الحال قائلا:

إذا ما غرضنا الطرف عن بعض الحالات الشاذة فى هذا الصقع أو ذاك، قلنا إن السيرة الذاتية إنما ظهرت أساسا فى أوروبا الغربية، وهى منطقة تأثيرها، وشأنها فى ذلك شأن مرض الزهري.

وحسب قاموس «لاروس» (Larousse) الفرنسى، يرتبط ظهور هذا الفن الذى يصفه به الغربى والحديث أساسا بالحضارات المسيحية، وصعود الفردانية، وبالوعى التاريخى فى أوروبا منذ عصر النهضة، وأيضا بانتشار الكتاب

* قاص وناقد تونسى.

الارتقاء إلى المستوى الذى بلغه فى الغرب. مع ذلك، ظهرت فى هذا المجال بعض التجارب التى أثبت أصحابها من خلالها تميزاً لافتاً، وقدره فنية عالية، وجرأة لم يسبق لها مثيل. ولعل (الخيز الحافى) للمغربي «محمد شكرى» و(تلك الرائحة) للمصري صنع الله إبراهيم و(بيضة النعامة) للمصري الآخر رؤوف سعد، هى أنصح مثال على ما ذكرنا.

لم يشذ الأدب التونسى خلال هذا القرن عن المناخ العام الذى طبع الثقافة العربية فى جميع تمايرها الفنية والأدبية، ولم يشهد فى مجال السيرة الذاتية ما يمكن أن يشد الاهتمام، أو يجذب الانتباه. وكان أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) الذى يعتبر رائد التجديد الشعرى فى تونس مطلع هذا القرن، هو أول من تجرأ على الخروج على الأنماط الأدبية الراجية فى عصره، فكتب ما سماه هو نفسه بـ (يوميات). وبالرغم من أن الشابي لم يكن يجيد لا الفرنسية ولا أية لغة أجنبية، فإنه كان شديد الحرص على الاطلاع على الآثار الغربية فى مجال الأدب عامة، والشعر خاصة. وكان صديقه محمد الحليوى مطالعاً اطلاعاً جيداً على الأدب الفرنسى، فكان يساعده على الإلمام بمحتوى هذه الآثار، بل كان يترجم له أحياناً قصائد لشعراء فرنسيين من القرن التاسع عشر تحديداً مثل لامرتين وفكتور هوجو وألفريد دى موسيه.

ومن المؤكد أن اختياره كتابة (يوميات) جاء نتيجة التأثيرات التى حدثت له عقب اكتشافه نماذج معينة فى الأدب الغربى والتى لا بد أن «اليوميات» كانت من ضمنها.

كان الشابي فى الواحدة والعشرين من عمره لما شرع فى كتابة هذه اليوميات. وكان مرض القلب الذى ألم به وهو على عتبة المراهقة قد اشتد عليه حتى بات يائساً، متعباً، مشغولاً بالهموم والأوجاع. وبالرغم من أن الفترة التى استغرقتها كتابة هذه اليوميات كانت قصيرة إلى أقصى حد (من ١ جانفي / ١ يناير إلى ٦ فبراير / شباط ١٩٣٠) فإننا نثر فيها على تفاصيل رائعة عن حياة الشاعر كما أنها كانت بمثابة رصد دقيق للأوضاع الثقافية والسياسية والاجتماعية فى تونس مطلع الثلاثينيات. وقد ظهر بعد موت الشابي

اليقين، فإنه يمكن اعتبار (المنفذ من الضلال) نموذجاً قريباً من فن السيرة الذاتية. وفى كتاب (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) روى صاحب «المقدمة» أطوار حياته منذ نشأته فى تونس، وحتى السنوات الأخيرة من حياته لما تولى القضاء فى مصر للمرة الخامسة، واصفاً بدقة متناهية أحواله وأحوال عصره للمقلب، واسماً صورا لعلماء وقضاة وملوك وأمراء، ناقلاً أحداثاً وقعت فى البلدان والمدن التى عاش فيها مثل تونس وقاس والأندلس ومصر ودمشق فكان كتابه الأنف الذكر شهادة نادرة عنه وعن عصره.

لذا يمكن إدراجه ضمن أكثر الآثار التى خلفها العرب القدماء للأولاد وانسجما مع مقتضيات فن السيرة الذاتية، وكذا كان الحال مع ابن بطوطة الذى كاد فى رحلته المعجبة التى رواها بضمير المتكلم، بالرغم من أنه كان قد أملاها على آخر، أن يستوفى شروط السيرة الذاتية بمفهومها الغربى الحديث.

فى النصف الأول من هذا القرن، بدأ فن السيرة يعرف نوعاً من التطور والانتشار فى العالم العربى، غير أنه ظل مع ذلك فناً متنبواً، مرتباً فى أمره. وكان أولئك الذين درسوا فى جامعات الغرب، وتأثروا بالثقافة الغربية، إن بطريقة مباشرة أو بصفة غير مباشرة، أول من تجاسروا على طرق باب هذا الفن. فقد كتب طه حسين كتاب (الأيام) بعد أن قرأ (اعترافات) جان جاك روسو (J. J. Rousseau) و(ذكريات ما وراء القبر) لشارلو بران (Chateaubriand) و(لو أن البصرة لم تمت) لأنثريه جيد (André Gide) و(ذكريات الطفولة والشباب) لإرنست رنان (E. Renan) وآثراً أخرى من هذا القبيل. وكذا كان الحال مع عباس محمود العقاد ولطفي السيد وسلامة موسى ويحى حتى وميخائيل نعيمة وبعض الآخرين، غير أن أى واحد من هؤلاء لم يتحقق له لا النجاح ولا الشهرة اللذان تحققا لطله حسين بعد صدور كتاب (الأيام) ربما لأن هذا الأخير كان أكثر منهم صدقاً وانسجماً مع فن السيرة الذاتية، خصوصاً فى الجزء الأول من كتابه المذكور.

فى النصف الثانى من هذا القرن، ازداد فن السيرة فى العالم العربى توسعاً وتطوراً وتأثيراً، لكن دون أن يتمكن من

ومع ذلك، نعثر لدى علي الدوعاجي، الذي كان ألمهم وأشدهم سخرية وفطنة، على ما يمكن أن يخفف عنا وطأة الخيبة.

والى جانب عدد لا بأس به من الأغاني والأزجال والمقالات الساخرة، ترك علي الدوعاجي (١٩٠٩ - ١٩٤٩) مجموعة قصصية صدرت بعد وفاته بسنوات طويلة تحت عنوان (سهرت منه الليالي)، وكتابا صغيرا صدر عقب وفاته أيضا تحت عنوان (جولة بين حانات البحر المتوسط) وفيه وصف رحلة قام بها على ظهر باخرة إلى بعض المدن المتوسطية مثل نيس ومرسيليا وناپولي وأثينا وإسطنبول.

ليس كتاب (جولة بين حانات البحر المتوسط) سيرة ذاتية بالمفهوم الشائع، المتعارف عليه، وإنما هو يكشف للملم صاحبه بهذا الفن، ومهارته في استعمال أدواته وأساليبه. ولعل مطلع الكتاب كاف وحده للتدليل على ذلك، حيث يقول على الدوعاجي:

لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث... بالضبط، وكل ما أعرفه هو أنني عزمته على كتابة هذه الرحلة التي قمنا بها في صيف ١٩٣٣. بعد العزم أخذت اليوم في التنفيذ... ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التي أعقد بها العزم. وكل العسر مشأت من أنني لم أعود تنظيم أعصالي. ولست منظما في أفكارى نفسها، فأنا فوضوى منذ خلقت. فقد كان يلذ لي منذ الطفولة أن أبدأ طعماني بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة. ومازلت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتدئا من خاتمته بل من إضاء صاحبها أسفلها. وهذا بلا شك نقص في أعتراف به ولكني لا أود تفييره، بحال، إنما ألمهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغ فيها ولا خيال. وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أنني سوف لا أحدثكم هنا بما اعتدتموه في كتب الرحلات من ذكر عجائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهد الجبال وأعماق الكهوف... لأني سأغفل ذكر كل

العديد من المحاولات التي اهتم فيها أصحابها بحياته الشخصية، غير أنني لا أعتقد أن أى واحدة من هذه المحاولات يمكن أن تكون أصدق وأبلغ من تلك اليوميات التي كتبها هو على مدى أسابيع قليلة وهو على أتم اليقين بأنه ذاهب إلى حتفه بأقصى السرعة.

التجربة الحدائيه الثانية في الأدب التونسي بدأت مع «جماعة تحت السور». و«تحت السور» هذا كان مقهى شعبيا في مريض «باب سويقة العتيق»، ظل خلال الفترة الفاصلة بين عام ١٩٢٩، وعام ١٩٤٣، المكان المفضل لجماعة من الأدباء والشعراء والفنانين البوهيميين الذين نردوا على العادات والتقاليد، وأشهرها الحرب على جامع الزيتونة، وعلى شيوعه المحافظين المتزمتين، وسخروا من كل شيء حتى من أنفسهم. وبالرغم من أن جلمهم كانوا من المعصامين، فإنهم تمكنوا من اكتساب ثقافة أدبية عالية، ومن الإلمام بالتجارب الحدائية في الأدب الغربي وذلك من خلال اللغة الفرنسية التي كانوا يتقنونها.

إن روح التمرد عادة ما تسلك صاحبها بذلك المسر بفردانيته. وهذا ما حدث من جماعة «تحت السور» الذين أفلحوا بفضل روح التمرد التي تسكنهم من التصدي لقيم مجتمع يغلب عليه الإجماع، وتتحكم فيه العقلية القبلية القديمة. غير أن الثمن الذي دفعوه مقابل هذا التصدي كان باهظا جدا. فقد قضوا جميعهم وهم في سن مبكرة بسبب الأمراض الخطيرة التي ابتلوا بها جراء الحياة البوهيمية العائبة التي كانوا يعيشونها. أما محمد العربي الذي كان أكثرهم ثقافة، وأوسمهم اطلاعا، خصوصا على الأدب الغربي، والذي كان يحفظ قصائد بودلير عن ظهر قلب فقد انتحر في باريس ليلة عيد الميلاد عام ١٩٤٦.

لقد كان من الممكن أن تشكل الحياة الجنوبية الصاخبة التي عاشها هؤلاء الجماعة موضوعا كثيرا لسيرة ذاتية روائية، غير أن أحدا منهم لم يتكفل بذلك. والإنتاج الذي تركوه لا يكاد يفي بالحاجة، ولا يعكس بصورة وافية مغامراتهم، واكتشافاتهم، ومعاركهم، وأحلامهم، وأمانتهم.

بعضها بعضاً أما الشخصيات فتبدو شاحبة وباهتة أمام فيض لغة لها صليل السيوف وصهيل الخيول في معارك القبائل القديمة. وبالرغم من أن المسعدى الذى ظل حتى هذه الساعة يمرض عن الإشارة الواضحة إلى سيرته الذاتية، فإننا نجده فى نصّين هما «المسافر» و«السندباد والطهارة» يلتمح إلى طفولته وإلى بعض من فترات حياته عرف خلالها عذاب السؤال عن معنى الوجود والموت والحب: ويذكر عهداً له طويلاً قضاه فى البحث والطلب والجوس. إذ قالوا له:

سل الشرق سر الطمأنينة والحلم. وإذا قام فسار فى
طرق الشرق ولتأبى فحجاب من بلاده اليأس
والرطب، وذا الزرع وغير الزرع، والفضاء والصحراء
والسهل والحزن والنخل والوادي. ودخل القصور
الجنان وفاخر الأعمار ووضاح المدن. فما كان
فضاء من قسط ممدود، ولا مسجد صلاة، ولا إبل
وسكون منيع، ولا مقبرة وبياض قبور، إلا سألها سرّ
الطمأنينة والحلم. وأطال السؤال وأكثر مدّ اليد وأكبح
والحف حتى لقد ظن مراراً أنه فاز بالسّر والطمأنينة
والحلم. ثم إذا هو تقوم له بعد الظن مآذن المساجد
نقية صاعدة كالنبال، فإذا التوق يقوم وإذا الطريق
والجوس تعود....

وإذا ما كان محمود المسعدى قد تأثر إلى جانب تأثرو
بالتراث العربى الإسلامى القديم بفلاسفة الغرب وكتابه من
أمثال نيتشه وشوبنهاور وكامو ودوستوفسكى وإلسن ولوى
فاردناند سيلين، فإن البشير خريف يبدو أقرب إلى الأدب
الشفوى منه إلى أى شئ آخر، بل ظل الأدب الشفوى
مصدره الأساسى حتى النهاية، وذلك بالرغم من التأثيرات
الأخرى التى فعلت فيه فعلها مثل «كارمن» ليرو سبير
ميريمى و«دون كيشوته» لثيرفانتس و«غادة الكاميليا»
لألكسندر دوما الإبن. ولأنه عاش بين قضائين مختلفين،
هما قضاء واحات الجريد حيث ولد، والمدينة العتيقة بتونس
العاصمة حيث أقام منذ فترة الطفولة، فإن جميع آثار هذا
الكاتب الذى عاش بعضاً من جماعة «تحت السور» وفن
بشخصية على الدواعى وأدبه، جاءت عاكسة لأساليب
الحياة فى هذين القضائين فى أطوار تاريخية مختلفة. ففى

ذلك، فأنا أشعر أنى لو عمدت لوصف شئ منه
خلطت فيما أكتبه ما رأيته بما طالعته عن هذه
«العجائب» قبل رؤيتها فتأتى رحلة صادقة الكذب
وذلك ما أخشى الوقوع فيه. وكذلك سوف لا
أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات. فهى
متشابهة فى كل مكان وربما لا أحسن وصفها
بقلمى هذا وإن كنت أقدر أن بعض القراء ربما
يجد فائدة فى ذلك. ومع ذلك ففس هذا يجعلنى
أتحاذى ذكرها لأن رحلتى إنما كانت للتسلية ولا
أطمح من وراء تدوينها إلا تسلية القراء. أما من رام
غير ذلك من الفوائد الجمّة والحوادث المهمة فانا
أنصح جنابه بمطالعة الجرائد اليومية وشبهها فإن
فيها من تقارير جمعية الأمم ما يجعله فيلسوفاً مثل
نيتشه فى أقل من أربع وعشرين ساعة، أما اختياري
للمنوان: «جولة بين حانات البحر المتوسط» فهو
لتقرير حقيقة ما قضا به فى جولتنا على موانئ هذا
البحر الزاهر فإننا لم نر من هذه الموانئ إلا حاناتها
ومقاهيها، ولا أحسب الحديث عنها يسبم أحداً
أبداً... حتى الذين يهتمون لذتهم هذه بـ «أعوذ
بالله من الشيطان الرجيم».

بعد انقراط عقد جماعة «تحت السور» انحصر التجديد
الأدبى فى نتاج كاتبين يقفان على طرفى نقيض هما:
محمود المسعدى المولود عام ١٩١١، والبشير خريف
(١٩١٧ - ١٩٨٣).

كان المسعدى الذى تشبع بالتراث القديم، وفتن به،
مسكوناً منذ البداية بالرغبة فى إحياء اللغة العربية، وبعثها
على الصورة التى كانت عليها فى العصور الذهبية. لذا كان
دائماً وأبداً حريصاً على أن تكون لغته قريبة إلى حد كبير من
تلك اللغة التى نحتها القدماء من أمثال أبى حيان التوحيدي
وابن عربى وابن المقفع والجاحظ وأبى الفرج الإصصهاني
وغيرهم من عظماء النثرين فى المصنوع الخوالى. وربما لهذا
السبب، نشر ونحن نقرؤه أننا لا نقرأ كتاباً فى عصرنا، وإنما
كتاباً من عصر آخر، مضى وانتهى إلى غير رجعة. لا أحداث
فى كتابات المسعدى، وإنما أفكار تتصارع، وتتناقض، وتنفى

روايته الأولى (برق الليل)، روى البشير خريف الأحداث التي عاشتها تونس العاصمة عندما حاصرها الإسبان في النصف الأول من القرن السادس عشر، وذلك من خلال خادم زنجي يدعى «برق الليل» اختطف وهو صبي من بلاده السينغال ويبيع في سوق النخاسين لأُمير من أمراء بني حفص.

وفي روايته الثانية (الدقة في عراجينها)، اهتم بحياة أهل الجريد خلال فترة الاحتلال الفرنسي. وفي (حبك دربانتي) وصف أوضاع طالب شاب من طلاب الجامعة الزيتونية وقع في حب إحدى الغانيات.

أما في مجموعته القصصية (مشموم الغل)، فقد غاص في أحياء تونس العتيقة لينقل لنا ما يدور في أروقها، ويوصلنا الحسنة ومقاهيها وساحاتها وأسواقها. وفي جميع الآثار التي ذكرنا، تحفظ خريف تحفظاً شديداً في التطرق إلى حياته الشخصية. ولملح لمح إلى ذلك هنا وهناك، لكنه ظل حتى النهاية شغوقاً بحياة الآخرين في حين ظلت حياته الشخصية على الكتمان تماماً مثل ذلك الراوي الشعبي الذي يمتنع الناس بحكاياته ثم يحضى مسريلاً بالفموض والإلغاز.

بعد حصول البلاد على استقلالها وذلك عام ١٩٥٦، مر الأدب التونسي بفترة قسط وضмор في النتائج الأدبي تترك وشمرأ. وعلينا أن نناظر نهاية الستينيات لكي ترمي بعض الأحجار في البحيرة الراكدة. وكان عز الدين المدني الذي اختلط وهو في مطلع شبابه بأخر من تبقى من جماعة «تحت السورة» وصادق فريد غازي الذي عاد من باريس أواخر الخمسينيات منبهاً بالوجوديين والسورياليين ليسوت ميتة مأساة في شقته الكائنة بنهج القاهرة في قلب العاصمة، أول من قدح نار ما سمي فيما بعد ذلك بـ «الطليحة» ضمن

المصادر:

١ - جورج ماي، السيرة الذاتية، - تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج (تونس) ١٩٩٢.

٢ - مادة Larousse - Dictionnaire Des Littératures Auto-biographie.

٣ - رشيد الذراوي، جماعة تحت السورة، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس ١٩٧٥.

مجموعته الشهيرة (خرافات) التي جاءت مشحونة برغبة تجنيدية عارمة، وبجرأة على مستوى اللغة والأسلوب والموضوع لم يمرقها الأدب التونسي منذ على الدوعاجي وأصحابه. وإن كانت هذه القصص تبرز في ظاهرها وكأنها تمكس حياة شريحة اجتماعية معينة (البورجوازية الصغيرة) فإنها تبدو في آن وكأنها ترسم صورة لكتبتها وهو يجول داخل المدينة مراقباً، متفحصاً، حالماً، حائرأ، مضطرباً وسط فوضى الأصوات واللغة والممران. أما في نص (الإنسان الصفر) الذي أثار حفيظة رجال الدين حتى إنهم سارعوا بالتدخل لدى أجهزة الرقابة لإيقاف نشره، فإن عز الدين المدني قطع شوطاً أبعد من ذي قبل لتشريح ذاته، وعرض أفكاره وهواجسه وكوابسه وأحلامه وتقلباته داخل مجتمع يصارع صراعاً مبرأ من أجل الحفاظ على هويته ومقوماته المهددة بالانقراض والتلاشي. صحيح أن عز الدين المدني أكثر من استمحال الأفتة، غير أن هذا لا يمنع من أنه كان أقرب إلى فن السيرة الذاتية من محمود المسعدى ومن البشير خريف ومن كتآب الجيل، وأيضاً من جلّ كتاب الجيل اللاحق له.

في التجارب الروائية والقصصية الجديدة، لا نكاد نعرش إلا على نماذج قليلة في فن السيرة الذاتية. وفي حين لجأ البعض من كتآب الجيل الجديد إلى تقليد المسعدى بطريقة بليدة ومضحكة، فإن أغلب الأعمال الروائية والقصصية الأخرى بدت كأنها كتبت تحت تأثير القراءات وليس تحت تأثير الواقع الذاتي أو الاجتماعي. لذا لا نعرش فيها إلا على صور باهتة لأصحابها وأيضاً للتحويلات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها البلاد خلال العقود الأخيرة.

٤ - على الدوعاجي، جولة بين حانات البحر المتوسط، الدار التونسية للنشر، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

٥ - محمود المسعدى، مولد السنان وتأملات أخرى، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤.

٦ - كتاب الأسطى، المدد الثالث ١٩٩٦.

«أفراح القبة» أو عندما يراقب ميت الأحياء *

محمد براءة**

ترسم فضاء يضم مدير فرقة مسرحية وممثلين ونصا مسرحيا بعنوان «أفراح القبة» كتبه عباس كرم يونس ابن حليمة وكرم مستوحيا ماعاشه، وهو ولد صغير، من قلق ونمزق وهو يراقب سهرات والديه وأصدقائهم الممثلين حول طاولة القمار والشراب والمتعة العابرة، قبل أن تحتفل الشرطة أبوه ليمنعها سنوات في السجن. ولأن الابن عباس كرم يونس كان قريبا من المسرح مشغوقا بحومله، فقد اندفع إلى الكتابة ليكتشف مأزق المبدع الذي يهد أن يستوحى تجربة ساخنة، ملتصقة بجلده وبذاكرته. ونجيب محفوظ يستعير هذه الحكاية المتخيلة ليكتب روايته المضاعفة وكأنه يؤرخ لتجربة كاتب مسرحي مع نصه ومع الممثلين الذين أدوا المسرحية على الخشبة وعاشوا من قبل أحداثها الواقعية.

ليس هنا مجال تحليل مفصل لهذه الرواية الجميلة؛ ولكنني أريد التوقف عند لحظة مميزة، عندما قرر عباس كرم يونس، بعد نجاح مسرحيته الأولى، الاختفاء وإخطار من

في فترة متأخرة، ربما كانت بدايات الثمانينيات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية «أفراح القبة»، انتبهت إلى أنها الرواية الوحيدة التي يتناول فيها نجيب محفوظ علاقة المبدع بالتخييل بوصفه جزءا جوهريا من النص يسائل الروائي ويقض مضجعه. في مجموع رواياته، وباستثناء «الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» اللتين تتضمنان إشارات إلى علائق التخييل بالواقع، لا نجد أن نص الرواية، عند نجيب محفوظ، يضع نفسه موضع تساؤل. أما في «أفراح القبة»، فإن البنية العامة تقوم على المفارقات المتولدة من اختلاف وتداخل الواقع مع التخييل، وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانتقاد الاتباسات الموحية والغنية بالرموز والتأويلات. أربعة شخوص هم: طارق رمضان، كريم يونس، حليمة الكبيش، عباس كرم يونس، يسردون - كل من منظوره - الأحداث المشتركة التي

* فصل من كتاب حفل صيف لن يكرر -

** ناقد برزواي، المغرب .

عندما وصلت إلى القاهرة، في نهاية يناير ١٩٨٩ كانت الشمس الشتوية التي أحيها في انتظاري مثاقفة في عز الشتاء ترسل أشعة تتلألأ على صفحة النيل الذي استعاد منسوب مياهه بعد نضوب عابر. من البرد القارس والأمطار المتواصلة في الرباط وباريس، إلى مهرجان الشمس الدافئة في القاهرة. نقلة مريحة مغرية بالحركة وملاحقة نشاطات المعرض الدولي الحادي والعشرين للكتاب، والتقاء الأصدقاء والاستسلام لليل القاهرة.

في انتظار الموعد الذي ضربه لي نجيب محفوظ لإجهاز الحديث، كنت أستحضر المرة الأولى التي رأيته فيها داخل الحافلة رقم ٦ التي تربط ما بين العتبة والمعجزة. كنت في السنة الأولى بكلية الآداب، وقد بدأت أقرأ رواياته بعد أن كتب طه حسين مقالة يشيد فيها بموهبته وقدرته على الوصف واستنطاق النفوس. كنت أله في الحافلة وأميزه بالشامة المستكنة تحت الفتحة اليسرى لأفنه. كان يضع نظارة غامقة، وفي بعض الأحيان أله وهو يتحدث مبتسما مع أحد الركاب الذي تعرف عليه. لم أكن أجرو على أن أكلمه عندما كنت أصادفه في الحافلة، واطعنت على متابعة أخباره في الصحافة وقراءة قصصه ورواياته وما يكتب عنه. وعندما عدت إلى المغرب صيف ١٩٦٠، ظلت أتبع ما يكتبه وأتتظر، بشوق، ما ستبدعه مخيلته لالتقاط بعض خيوط السيج الآخذ بالتشابك والانبهام. كانت فترة الستينيات مشرعة على الأسفلة المختلفة، وكانت الأجوبة متعددة تلامس الاكتظاظ وتصنف بالوثوقية والجسم. وعلى كثرة ما كنت أقرأ آنذاك من أدبيات سياسية وإيديولوجية، فإن القصائد والقصص والروايات هي التي كانت تمنحني جرعات من الهواء المنعش وتتيح التسرب إلى منطقة الحميمية حيث أتلهج بعض ملامح النصوص الغائبة والمسكوت عنها. لم يكن سياق الفورة والصعود، يحجب ظلال الخشية والقلق على المستقبل. وحينما قرأت (اللس والكلاب) وجدت أن نجيب محفوظ بدأ يخرج قرون الاستشمار وبنه إلى تحول عميق في بنية المجتمع المصري. لعل هذه الدلالة التي سائير إليها لم تكن واضحة تماما في ذهنه وهو يكتب (اللس والكلاب) ولكن عناصر كثيرة تبرر

يسرفونه بأنه قد انتحر إذ لم يستطع مقاومة الجفاف الذي صبره جسدا بلا روح. اعتبره الجميع في حكم الموتى، ولكنه هو استيقظ من نومه وأحس كأنه نام عصراً كاملاً واستيقظ في عصر جديد، فأقلع عن الانتحار لأنه استشعر نشوة فريدة وسط الإنفاس والجفاف.

في الوهلة الأولى وجدت أن حالة عباس كرم يونس تشخص أحد ثلاثة احتمالات لملاقة السارد بالشخصية الروائية وهي حالة نادرة يشار إليها نظريا أكثر مما تصادفها في تحقيقات النثر، وهي الحالة التي تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علما من السارد. وبالفعل، في (أفراح القبة) تطالنا هذه الوضعية حيث مؤلف المسرحية المختفي هو أكثر علماً من بقية السارد الذين اعتبروه متحرراً. إنه كاتب المسرحية يتحول إلى ميت، إلا أنه مستمر في مراقبة الأحياء وفي مراقبة أحواله وما يعتره من تناسخ.

في مرحلة ثانية، وأنا أعيد قراءة الرواية، بدا لي أن تلك الشخصية التي تعلم أكثر من السارد هي أقرب ما تكون إلى شخصية المبدع بصفة عامة، إذا اعتبرناه بمثابة ميت يراقب الأحياء من بعيد، من مسافة تتيح له أن يرى بوضوح ونفاذ، دون مواربة أو مجاملة. ومن غير الموتى، يستطيع أن يستوعب الأشياء والملائق والمواقف بحياد واستبصار عميقين؟ محفوظاً بالصمت، يقترب الميت الرائي من سديم الواقع الضماج، المتشابك، ليلتقط ما يعيده إلى الحياة ويعيد الحياة إلى ما يبدو مبعثراً، منفرداً، بلا دالة ولا إيهاء. لكل ذلك أعتبر (أفراح القبة) أكثر روايات نجيب محفوظ حداثة لأنها تبني على جدلية متشابكة تتنافى داخلها العناصر لم تلتحم من جديد، وتعود إلى التفرع والانفتاح لتلتي الحدود بين الواقعي والمتخيل، بين الموت والحياة.

كان في نيتي أن أجعل هذه الملاحظات مدخلا لحوار أجريته مع نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، بطلب من مجلة «دراسات فلسطينية» التي تصدر في باريس. لكن الروائي الكبير كان متعباً، مرهقاً، من كثرة المواعيد والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، بعد فوزه بجائزة نوبل. لذلك، اكتفيت بأسئلة ذات طابع عام، تنحو صوب تقديم عناصر قراءة تركيبيّة لأعماله الروائية.

تعلّى صرح الدولة القومية القوية. وهو لانزال له شجاعة التذكير بقيم أصيلة «نقية»، دون أن يدرك بأن صوته، مهما أذكى حماس الغلابة، فإنه لن يقنع أحدا بالتصدي للانتهاكات والمظالم المرافقة لتشديد البنيان الجديد. هكذا، ظل صوت سعيد مهران غريبا غربة الرومانسية الثورية في أزمنة مقتضيات الواقعة. لن بهم، بعد ذلك، أن يقتل اللص نفسه كما حدث في الواقع، أو أن يستسلم بلا مبالاة للشرطة كما فعل سعيد مهران، لأن الفضاء كان قد امتلأ بأجهزة وتنظيمات ومؤسسات تشخص وهم البنيان الجديد القوي حسب ما تروده المخططات المرافقة. وسيستمر هذا الوهم إلى يونيو ١٩٦٧، لكن لا أظن أن أحدا تذكر، عندئذ، سعيد مهران، ذلك الميت الذي نذر نفسه لمراقبة الأحياء، عندما رفع صوته منها إلى الخلل الموجود في الأسس التي كانت تستند البنيان.

منذ عودتي إلى المغرب سنة ١٩٦٠ وإلى بداية الثمانينيات، ظلت حريصا على قراءة ما يكتبه نجيب محفوظ من قصص وروايات، لأن علاقة ناطق كانت قد انتجت بيني كقارئ وبينه كصديق. وكان هو، عبر تراكم الأحداث والخيبات وانهمام الأفاق، يجد دوما طريقه لابتداع فسحات للكتابة التي تلعلم أصداء ما تعيشه مصر ليشرح في متخيل متنوع الأشكال أكثر فأكثر. ورغم ما كان قد وجّه إليه من نقد، في الخمسينيات، على أنه ذو رؤية لا تعلق على تطلمات البورجوازية الصغيرة المتذبذبة، فقد كنت أجد في نصوصه تحريضا على توسيع الأسئلة الجديدة المنبثقة من صلب المعيش، التي استطاع هو أن يمد لها جسورا نحو التشخيص الرمزي، فأخرجها من منطقة الهلوسة والإسقاطات إلى مجال المتخيل الفني الذي يشرى المتخيل الجماعي الموروث. ولعل نقطة انطلاقه المجددة هي محاولة إجابته من خلال نصوص روائية عن تساؤلات بطله في الثلاثية كمال عبد الجواد:

هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا؟ ماقيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عابدة المعبودة وعابدة الحبل؟ أنا نفسي ما أنا؟...

القول بوجود ذلك الاستبصار العميق في نص قصير، محبوبك، تتميز لفته بكثافة شعرية. كنت في آخر سنة لى بالجامعة، وتابمت، في الصحافة الأنباء المثيرة للصدى اسمه محمد أمين محمود سليمان لقبته الصحافة «السفاح» وحظي بشعبية واسعة لأنه كان يهاجم بيوت وفيلات الأغنياء ثم يرح على بعض الفقراء ليمتحنهم بعض ما سرق. كنا في شهر أبريل من سنة ١٩٦٠، نتابع فتوحات «السفاح» بمثل الشغف الذي قد تتابع به مسلسلا تلفزيونيا ناجحا، اليوم. أذكر أن خادمتنا الظرفية أم فتحة كانت مستثارة، فرحة وهي تنقل إلينا أصداء ما يتداوله الناس في حيتها عن اللص الذي دوخ الشرطة وأنعش الأوهام في مخيلة المواطنين الغلابة. وكانت تقول لنا أثناء حكيتها: «ياريت السفاح يزورني الليلة دي. دا يبقى يوم الهنا». وفي بعض الأساطير الشعبية المصرية، شخصيات تلتقي مع السفاح، من أمثال البطل أدهم الشرقاوي الذي اقترنت مآثره بمهاجمة الأبرياء لصالح الفقراء. لكنني وأنا أدرس (اللسن والكلاب) في الكلية، منذ سنة ١٩٦١، بدأت أعرف ملامح أخرى لهذه الرواية التي يمكن اعتبارها مرثية انتقادية للوهم الرومانسي العربي المتناظم منذ إنشاء الدولة المستمدة لشرعيتها من المرحلة الوطنية وقيمها المناهضة للاستعمار.

كان سعيد مهران، في (اللسن والكلاب) هو الصوت الذي ينمى حلم الوفاق بين الشعب وولته الوطنية:

إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه.

هذا قول سعيد مهران، لكنه لم يكن يدرك حقيقة ذلك الواد الناتج عن لحظة تبين سياسي اجتماعي هي بمثابة قطيعة مع ماسبق: الدولة توسع أسسها البيروقراطية والاجتماعية لتستجيب إلى مطمح حيوي يمانق الأبعاد القومية، وهي بحاجة إلى مثقفين يساندونها. رؤوف علوان، ثوري الأسس يتحول إلى «كلمانجي» يبرر ما نفضسه واقعية السياسة حتى وهو يعلم أن مثقفين ومناضلين آخرين قد زج بهم في السجون. عن أية عدالة يتكلم سعيد مهران؟ صوته المفرد غدا معزولا وسط ضوضاء الماكينات الجهنمية التي

النجوم والفنانين، إلا أن الصورة «العمومية» لشخصية نجيب محفوظ تبدو مسرفة في التشغل والرصانة، وهو ما اعتبره متعارضا مع ما أجده في بعض صفحاته من تدفق ولوعة، من اشتعال وتنز، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمرأة والطرب والأنس. ومهما أحسست بأن هناك ميلا، في كتابته، إلى الموازنة بين نزوات الجسد وتصوف الروح واكتناها أعماق الناس وسلوكياتهم، فإن تلك الصفحات تشي بشراة غير عادية تجاه الحياة ومفاتها تفتح، فيما يخيل إلي، من روح مغامر كابد التجربة وتورط في ليهيها ولم يقتصر على نقل الأصداء. من ثم أحس أن التيمات الملحاحة المبشورة في روايات نجيب محفوظ إنما هي تؤثر على «جرح سرى»، لا تكشفه سيرة حياته ولا صورته عند الناس، لكنه جرح حاضر مؤثر يضي تلك الفلاحة المزوجة من شهوة الحياة العارمة ومن الحزن الدفين. تأكد لدى هذا الانطباع وأنا أشاهد فيلما بثته التلفزيون الفرنسية عن حياة نجيب محفوظ في الشهر الثامن سنة ١٩٩٦. في مشهد جميل ومفاجئ، نراه يحزف على آلة القانون وهو يمشي شبابا حيوية، ثم نراه، وقد تقدم به العمر، يحكي عن عالمه الروائي من خلال: الحارة، الفتوة، العوالم الثلاثي كن يملأن حياة الناس فرحا وطربا، ثم النيل و«شلة» أصدقائه التي اشتهرت باسم الحرافيش، عالم جميل يجمع بين ثنائيات تطمح إلى التكامل: الفتوة والمواليم ترمز إلى غريزة العنف والعراك في مقابل المحبة والجري وراء لحظات اللذة، والحارة والنيل: فضاء مطلق مكتف بذاته، ونهر مسافر عبر سيولته وانفتاحه على الخارج. أما الحرافيش وعقوس لقاءاتهم الأسبوعية فكانهم يشخصون الصعاليك الذين رفضوا الرضوخ لمقاييس المجتمع الكابحة. إن شلة الحرافيش ترمز لرغبة قائمة عند الكثيرين تريد أن تغفل من قبضة الرتبة والمواضعات الاجتماعية وهي رغبة أن توجد داخل المجتمع وخارجه لتحقق ذلك التوازن الأثير لدى نجيب محفوظ كما عبر عنه في إحدى رواياته: «... هو أن الإنسان يجب أن يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها في آن، لكن هيهات؟ كيف السبيل إلى التحرر من «عبودية» الدنيا ومن غراياتها، خاصة عندما نريد أن نعيش، لا أن نكتفى بالوجود المألوف، الرتيب؟ عندما نحاذي تخوم المستحيل ونتجذب إلى مملكة الموت؟

في الرباط، كانت رواياته تخفف من وحشتي وتذكى شوقي إلى مصر الساكنة في الأحشاء. كنت أنهلك في قراءة (السمان والخريف)، (ثورة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكركنك)، (الحب تحت المطر)، (تحت المظلة)، (حكايات حارتنا)، (ملحمة الحرافيش).. ومن خلالها أعود النفس على معايشة انجلاء الأوهام والارتباب فيما يقدم لنا على أنه حقيقة وتاريخ. وعندما التقيته في ١٩٨٩، أشرت إلى هذا التحول الذي حققته الروايات السالفة الذكر باتجاه التغفل في ما وراء الأمور، فأجابني:

لا واحدة من رواياتي تخلو من تطلع إلى ما وراء الواقع. يتبين لي عندما أريد أن أكسون قارئاً لرواياتي، أو بالأحرى من خلال التذكر (لأنني لأعود إلى قراءتها) أنني كنت موزعا بين اهتمامين: اهتمام قوي بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع...

ضرب لي موعدا بمقهى «على بابا» في السابعة والنصف صباحا حيث تعود أن يتناول قهوته ويقرأ الصحف. استقبلني مبسما، مرحبا، وكانت علامات التعب بادية على وجهه وسمعه قد ضعف عما كان عليه عندما قابلته سنة ١٩٧٣ بمقهى «جروبي» سليمان باشا. كان يستوضحني باستمرار وهو يضع يده على أذنه، ولأن الأسئلة كانت طويلة ومشتملة على ملاحظات تحليلية، فإن الوقت لم ينسج لاستيفائها وهو لا يستطيع أن يخرج عن ترتيبه للمواعيده وأوقاته، ولذلك أعطاني موعدا آخر، بعد يومين، في الساعة والكان نفسيهما. كانت إجابته تركز على ما يعتبره أساسا، وعندما يجد أن السؤال والملاحظات تقترب من مقصده يقول لي بأنه موافق على ما قلت لأنه يتضمن الإجابة. كان متواضعا، ووداد، ولم يبد لي أن الشهرة العالمية التي حملتها له جائزة نوبل، قد غيّره.

غير أن شيئا ما في شخصية نجيب محفوظ يستوقفتني ويثير فضولي باستمرار، لأعرف كيف أعبر عنه، ولكنه يبدأ من النصوص الروائية ليؤول إلى الحياة الخاصة التي حرص، دوما، على أن يضعها في منطقة الظل والتكتم. حتى طبيعى وميراثه مقنعة في مجتمع له صحافة شهيتها مفتحة لنهش

التكنولوجيا، فهذا موضوع مألوف، متداول، وإنما تتمثل قيمتها في أنها تنقل إلى التخيل العربي ذلك التقابل بين التهلية بوصفها نموذجاً للعيش الذى لا يتطلع إلى أفق للتعالي، المعقيدة الإيديولوجية الطامحة إلى تغيير المجتمع والعالم. لم يعد الزمن متصاعداً، مختلفاً، إيجابياً كما بُشرت به خطابات النهضة والإصلاح، لأن المواطن فى الستينيات يكتشف أنه لا يساوى شيئاً فى حساب أجهزة الدولة الوطنية القائمة، ومن ثم لا يستطيع أن يكون هو نفسه بل هو مرغم على المخافة والسكوت وذأ الضمير والوعى. ثم إن الخطاب المسرف فى الاعتلاء، المكتظ بالأجوبة الجاهزة هو دائماً على حساب خطاب النفس ورغائبها المكبوتة. هل قدر الإنسان العربي أن يعيش منقوصاً، ومحتقراً، مسحوقاً تحت الوصايا والمخمرات؟

فى «الشحاذ»، وروايات أخرى لنجيب محفوظ، يضاف إلى الأبعاد الاجتماعية، قلق الكينونة ورحلة الذات إلى أغوار جحيمها والتمرد على العقل الضابط، للمبرر. وهذا الانغذاب إلى حالات قصوى، خاصة فى «الشحاذ» هو ما يمزج صور المجتمع وتجلياته وسلوكاته بأفق التخيل ليعدل ويوسع من أرجاء التخيل الاجتماعى الموروث. ونجيب محفوظ لا يتقهر عندما يتعلق الأمر بمثل هذه القضايا التى تكمن فى اللاوعى المجتمعى وتحتاج إلى خلطة، مثلما فى «أولاد حارثنا»، ولكنه دائماً يتوقع تجديدًا للأخلاق من وراء الرؤية الإبداعية الجريئة، على نحو ما قال لى:

... قد يبدو الفن، أحياناً، وكأنه يسمى إلى هدم الأخلاق، لكننا إذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتغصن دعوة إلى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مثلاً، شعر أبى نواس الذى يوصف عادة بالإباحية؛ إلا أنه فى حقيقة الأمر دعوة إلى أخلاق جديدة تتمثل فى المطالبة بالحرية والتخلص من المخمرات.

آخر مرة التقيت فيها نجيب محفوظ يوم ١٠ أكتوبر ١٩٩٥ بمقهى على ظهر باخرة صغيرة ترسو على ضفة النيل. كان الاقتراح من الصديق جمال النيطلى الذى أصبح

كل مرة أسافر فيها إلى مصر يكون جزء من زادى هو ما اختزنته الذاكرة من متخيل أدبى لمبدعين مصريين، وفى طليعتهم نجيب محفوظ الذى بقدر ما يتمتع من التخيل الجماعى بقدر ما يجترح افتتاحات على متخيل ذاكرته الفردية الرائدة للرومانيسك المتناسل بوفرة فى حارات القاهرة والإسكندرية وشوارعها وعماراتهما وعبر أحاديث الناس الحكائيين بالطبيعة، إلا أن النصوص الثلاثة التى أستحضرها أكثر هى «الشحاذ» إلى جانب «أفراح القبة»، و«اللس والكلاب». ويخيل إلى أن هناك خيطاً رفيعاً يربط بين هذه الروايات الثلاث ليجمعها لتلقى عند ذلك الجرح السرى اللامرئى الذى يتنزى مرواحاً بين الاندفاع الهوجاء والشجن المستسلم المنكفى إلى هذأة الموت لمراقبة الحياة.

فى «الشحاذ» يتصبب المحامى عمر الحمزاوى ليرج البنيان الذى كان يبدو متمسكاً (أسرة، أولاد، نضال فى أحد أحزاب اليسار) ويطوح بنا إلى منطقة الشكوك وفوضى القلب المداهمة. كل ما كان يعيشه ضمن أسجية ومواقضات وقيم، اهتز فجأة أمام مرض العيبية الذى تسلل، خلطة، إلى كيانه وروحه. حار الأطباء لأن جسمه يبدو سليماً ولكنه هو يحس بدودة القلق واللاجدوى متغلطة إلى أعماقه. ثم ثم يريد أن يجرب كل شئ خارج اللياقة والمواقضات وتعاقد الزواج. إنه يجرى وراء حالة قصوى من الإباحية والجنس واللذة عله يكشف عن أصل هذا الداء الغريب. مغامرات الليل يبدها نور الصباح وانفصاله عن العالم مقيم لا يريح وهو يردد مع الغنية: «إن تكن تريدنى حقاً ظم هجرتنى؟»، كأنه غداً ميتاً وسط الأحياء. وحتى عندما يلتقى بصديقه عثمان خليل المناضل اليسارى الذى خرج من السجن بعد سنوات طويلة، لا يستطيع أن يستعيد معه نفسه ولا حميميته. هو معجب بصلافة صديقه المناضل الذى لم تضعف عقيدته ولا إيمانه بالمستقبل، غير أنه هو، عمر الحمزاوى، يظل منسوقاً من الداخل، جسماً بلا نوايى ولا رغائب، إنه شحاذ ميت بين الأحياء ولكنه يتمنى الموت الذى قد يعيد له شهوة الحياة والقدرة على الانتماء إلى الدنيا.

ليست قيمة «الشحاذ» فيما تحويه من مناقشات وجدالات حول تفوق العلم على الفن فى عصر صمود

أن يتولى هو وشخص آخر ضبط النص ونشره في «أخبار الأدب» التي تصل بانتظام إلى المغرب. ووافق نجيب محفوظ على أن يكون النشر في حلقتين لا في حلقة واحدة.

أزف موعد تناول الدواء والحقن، فاستأذنا من كاتبنا الكبير الذي وافق على أن نأخذ معه صوراً للذكرى. كان ودوداً، متحملاً لهذا المصير الذي اضطره إلى أن يتخلى عن تنظيم أوقاته بحرية وحال بينه وبين الكتابة والقراءة. خمنت، رغم كل شيء مايشعره من مرارة وهو يواجه هذه النهاية التي حرمته من مواصلة حياته ببساطة وألفة قريباً من الناس الذين أحبههم واستوحي قصصهم وأحلامهم. عاد ذلك الجرح السري يستوقفني وأنا أودعه: ترى هل هو الذي يمدد بالشجاعة ليواصل الرحلة رغم شروطها غير المريحة؟

دائماً يدهشني ذلك الامتداد لروايات نجيب محفوظ في شوارع القاهرة. أذكر، بعد ما التقيته في سنة ١٩٨٩، أنني ركب «تاكسي» من ميدان التحرير. وعند مسجد عمر مكرم استوقفنا رجل يقود أعمى ومعهما شاب يرتدى جلاية ونظارتها زائفة. جلسوا في المقعد الخلفي واستمر الحديث بينهم. فهمنا أن الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وقد «اعتقل» الشاب الذي سرق نجفة المسجد وكان يقنعه بأن يرجع النجفة لأنه لا يجوز أن يعتدى على ما هو في ملك بيت الله. كان الأعمى والرجل يتناوبان الكلام والشاب يمتنر ويعلم أنه سيتوب عن السرقة، ولولا الحاجة لما فعلها. عندما نزلوا، أخذ سائق التاكسي يضحك وهو يعلق:

— أما حكاية بابيه.. لو هو سرق بيبوت الأغنياء على شان يزود المسجد بالنجفة، كان ربنا غفر له، إنما يسرق بيت الله دا مش معقول. أخلاق الناس بازت علم المواخنة...

قلت في نفسي: هذا لص يفترق إلى وعى سعيد مهران. أو لعله لا يزال في أول الطريق؛ ولذلك استسلم لتأثير «الشيخ الجنيدي». لكن ليس من المطلوب أن تحاكي شخص الرواية الواقع، بل الأهم هو أن تصبح هي ذاتها واقعا يحيا في عقول الناس وقلوبهم، كما قال أحد النقاد. ومن هذا المنظار، سيفقد امتداد شخصيات نجيب محفوظ وقضاءاته

هو ويوسف القعيد «وشلة» صغيرة من أصدقاء الكاتب، هم صلة الوصل بين نجيب محفوظ والعالم الخارجي، بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال. ذلك المساء، في تلك «العومة»، كان هناك بعض رجال الأمن الساهرين على حمايته يجلسون في أحد الأركان، وكان نجيب محفوظ محفوفاً بثلاثة من جلسائه يتسم عند استقبالنا. حركاته أبداً مما أعرف وعفقه مائل إلى أمام قليلاً، وصوت الفيطناني جد عال وهو يقدمنا.

ولم يكن الحديث منتظماً معه؛ لأن «ترجمة» كل ما يدور إلى صوت مرتفع تقتضي جهداً كبيراً. وحسب طقوس الجلسة، فقد بدأت بتلخيص أهم الأخبار والأحداث والنشاطات الثقافية بتناوب بين الصديقين القعيد والفيطاني، وكان نجيب محفوظ يصيح السمع واضعاً يده على أذنه وقد يستفسر أو يعلق باقتضاب. وشيئاً فشيئاً استعاد سرعة بديهته وقدرته على السخرية والنكسة. كان هناك خبر يتعلق بالانتخابات التشريعية والصراعات حول الدوائر والأحزاب وأسماء بعض الشخصيات، وفجأة سأله محفوظ: «ماقتوليش السيدة فيروز حاتترشح في أي دائرة؟» وفي خمرة ضحكنا لعلعت ضحكته المبهودة. لم تتلق أسأريه وهو يستمع فيبدو وجهه متدنراً بمرارة لا تخطئها العين. لكن خفة دمه، ذلك المساء، أنستني وضعيته النفسية والفيزيكية الصعبة، فقد كان في كامل قواه العقلية، ذكياً، لماحاً، مع تعليقات ساخرة وهزلية تذكرك بمجالس العومة في (ثورة فوق النيل). كان أحد الحاضرين يخبره بظاهرة الرسائل الكثيرة التي يرسلها المواطنون يومياً إلى مسجد جمال عبد الناصر. سأله نجيب محفوظ: هل اطلع أحد على محتواها؟ أجاب المتحدث بأنه لا يعرف، فأضاف الكاتب: يمكن أن الرسائل التي يعثونها إلى المسجد هي من أجل أن يشتكوا منه ومن مظالمه إذ لم يكن ممكناً أن يفعلوا ذلك في حياته!

وبين الضحك والجد، اغتصمت الفرصة لأقول له، من خلال صوت الفيطاني، بأن القراء في المغرب حرموا من قراءة (أصداء السيرة الذاتية) التي نشرت سلسلة في «الأهرام» وإنني أتمنى أن يسمح بنشرها في كتاب. واعتذر بأن النص نشر «ملخبطة» لأن ضعف بصره، بعد محاولة الاغتيال، لم يسمح له بأن يراجع ما كتب واغتمت الفيطناني الفرصة ليقترح

تصوّر الشعر والتخييل. لذلك، لا أنفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك «الذاكرة المضافة» التي ترافق إقامتى وزيارتى لمصر. وهى ذاكرة من نوع خاص، هى ذاكرة الفرح بعينيه؛ لأنها لا تستنسخ القائم المتداول فى المرددات والموروثات. إنها مهما استمدت عناصرها من الواقع، تنزها بالرميز وتؤثر على ذاكرة تخيلية أخرى من خلالها يمكن أن نفكر فيها يبدو شتافا متعشرا أو ذاكرة محطة منطلقة على رصيدها. للفرح شوق إلى الجدة واستكشاف ما هو مجهول من الحياة. والعمل الفنى أيضا لا يتوخى عبادة الذاكرة وماضيهها، بل يريد أن يجعل منها مجالا حيويًا، ديناميا، يتغذى بالفرح ويجعل اللحظات تتظم فى سلك الحياة المتدفقة. قد تكون الذاكرة، أحيانا، عائقا لكنها ضرورية لكى لا يندو التخييل مجموعة من صور تتماكب بسرعة على صفحة عيون ملساء فاقدة لتضاريس الذاكرة التى تعيد ابتداء الصور والفضاءات وربطها بما هو، متحفّز فى ذخيرة التخييل الجماعى. بأى معنى نفهم الفرح عندما يتعلق الأمر بالإبداع؟

أليس هو تلك اللحظة النادرة التى يقترب فيها المبدع من الموت ليمكن من أن يراقب؛ بنفاذ، عالم الأحياء قبل أن ينسج لهم «قبة الأفراح» التى تنتصب فوق ذاكرة تمتع من نهر لا يكف عن الجريان؟

تشبيها للواقع آخر مغاير لما هو قائم، لكنه مسعف على فهمه ومده بالحياة.

عند نهاية عام ١٩٩٦، كنت فى زيارة للقاهرة وشاهدت فى متحف الفن الحديث بدار الأوبرا لوحات البيئالى، ومن بينها لوحة لرسامين مصريين أحدهما هو عادل السيوى وآخر لا أتذكر اسمه. أثارنى فى اللوحة عنوانها: «فرح بلا ذاكرة»، وكانت عبارة عن كولاچ من أحجار ورخام وكلمات ورسوم صغيرة. كانت اللوحة كبيرة تأسر النظر وتقوده إلى ما يشبه المتاهة، إلا أن «المادة» ذات حضور كاسح. عندما رجعت إلى الفندق سجلت فى دفتر اليوميات: «هل يمكن أن نتصور القاهرة من غير أغاني أم كلثوم، وعبد المطلب ومحمد عبدالوهاب ومرثلى القرآن وروايات نجيب محفوظ، وكل ما يشخص تلك الكتابة المحببة التى تضيئ طابعا خاصا على الفضاءات المتقاطعة والأزقة والحواري الممتعة؟ لا أستطيع أن أتصور «فرحا بلا ذاكرة» كما يقترح الرسامان المصريان، لا بالنسبة إلى المكان ولا بالنسبة إلى الإنسان. ولولا تلك الذاكرة المتناصلة المرسومة على الأمكنة والجدران لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوبوية التذكر وتجميل الماضي.. أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لا يكفى التخييل الجماعى ومحكياته ولا التخييل الفردى واستنهياماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التى تنسجها



بعض ملامح «الأنثى» الراويّة والمروية في الخطاب الروائي المعاصر: أدوار الخرافات نموذجاً

محمد الخبو *

مداخل:

إن ما دعانا إلى النظر في مسألة «الأنثى» الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، هو كثافة ظهورها فيه . ونحن وإن كنا لا ننفي هذه الظاهرة في القصص المرصية القديم، فإننا نرى أن حضور «الأنثى» الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر^(١) أكثر تضخماً وتأثيراً في البنية الروائية بصفة عامة.

ولعل هذا النوع من الكتابة يجعل النص الروائي أقرب إلى القارئ، وقد غابت الوسائط بينه وبين ما ينقل إليه من أحداث ومشاهد وأقوال . وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية والقارئ باعتبار أن السرد في صيغة الضمير المتكلم المفرد «أنثى» وسيلة لتخييل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة^(٢) .

ومن هذه الجهة يمكن القول إن الواقعية في الرواية الكلاسيكية القائمة على مبدأ الاحتمال والإمكان فيما ينقل من أحداث ومشاهد، استمضت عنها بواقعية «الأنثى» راوية (أساردة) تروى تجاربها ملتبسة بتجارب الآخرين .

ولعل من أهم من يمثل هذا الاتجاه الروائي في الكتابات العربية المعاصرة إدوار الخراف، وذلك في جل كتاباته الروائية^(٣) التي اتخذ فيها «الأنثى» صوتاً سردياً ناطقاً بهجوم الذات وأحلامها وفانتازماتها وذكرياتها في الإسكندرية بأحيائها الشعبية وبناتها الفاتنات، وبحرها الساحر وملابس العنود: الثالث والرابع والخامس من هذا القرن . وأى أسلوب أكثر ملائمة لماشوق مجنون في عشقه بالإسكندرية، من أسلوب الرواية الذاتية، تنطق فيها «الأنثى» بآيات عشقها تجاه المعشوق . فهذه (ترابها زعفران) و(يا بنات إسكندرية) و(إسكندريتي) شواهد على هذا المعشوق الذي يصل هذا الإسكندراني العاشق بمدنيته المعشوقة.

وقد رأينا أن تتناول هذه المسائل من خلال أثر له جديد موسوم بـ (إسكندريتي) وقد نعتة صاحبه بـ «الكولاج الروائي». ومن الأسباب التي دعنتا إلى اختيار هذا الأثر أنه - علاوة على كونه مصوغا على شكل سردى تستقطب فيه «الأناء» السرد والفعل فيما يروى - أثر حامل لنصوص كثيرة نقلت حرفيا من كتابات أخرى للمؤلف نفسه مثل «با بنات إسكندرية» و«ترابها زعفران»، كما أنه أثر يشتمل على أصداء لروايات أخرى له مثل «رامة والتنين». ولذلك فإن (إسكندريتي)، نص وسع نصوصا أخرى، وهو ما يؤهله لأن يكون نموذجا لمسألة. ثم إن هذا النص نص مضى فيه مؤلفه أسواط في التجريب والصنعة، وهو الذى وسمه بالكولاج الروائي، وقد تجسم ذلك في النص بأشكال مختلفة منسوبة إلى أنواع أدبية وغير أدبية أخرى. وفي النص يسرى صوت «الأناء» تحكى إسكندريتها، التي ترابها زعفران: حلم وتراث عريق وساحة للحب والكد، ومساءلة للمجهول فى آن كما وسمها هذا الإسكندرانى.

ويمكن أن تتناول المسألة - فى ضوء ما تقدم - من وجوه ثلاثة متعاقبة متلازمة تلامزها فى النص:

- «الأناء» مروية.

- «الأناء» رواية.

- فى العلاقة بينهما.

فى أشكال «الأناء» مروية ورواية فى (إسكندريتي):

من خصائص السيرة الذاتية المغالطة، أو نص السيرة الذاتية المتخيلة، أن يضطلع راو من درجة أولى يحكى فى الزمن الحاضر ما حدث له فى فترة سابقة «متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما»^(٦).

ولعل هذا الوضع السردى يسمح بتمييز زمن الرواية (السرد) عن زمن المروى (المسرود) من الأحداث والمشاهد والأحوال. وإن المختبر من هذه الزاوية، هو سلسلة الوقائع والأعمال تروى متتابعة فى خط زمنى متواصل.

غير أن الأمر فى (إسكندريتي) يختلف كل الاختلاف عما سبق ذكره، ذلك أن (إسكندريتي) صيغت صياغة اقترن فيها فعل الرواية (السرد) بالأفعال والمشاهد المروية (المسرودة)،

ولعل ذلك يؤدى بنا إلى التساؤل عن طبيعة النوع الأدبى الحامل لهذا المتزع، فهل هو من القصاص المحض؟ أم من جنس السيرة الذاتية؟ أم هو جماع لكل ذلك؟

إن المطلع على كتابات الخراط المذكورة وغيرها، يتبين له أنها تندرج فيما يسميه الكاتب، بالكتابة «عبر النوعية» التى تتجاوز النوع وقد حدث قوانينه، واستقرت، واستوت قوالب جامدة.

ولئن كانت الكتابة الخرافية، كتابة روائية فيها نقل للحدث، وتصوير للمكان، فإنها كثيرا ما تستحيل ضربا من الضمير يصبح الواقع فيه نوعا من الحلم والفتازيا. وهذه الكتابة - أيضا - مجال مشبع بأخبار المتكلم الخاصة، بذكرات الطفولة والشباب، وهو مع أفراد العائلة والأصدقاء والصدقات فى أماكن إسكندرية مختلفة. وكثيرا ما تتكرر أسماء هذه الشخصيات والأماكن فى أكثر من رواية. فهل يندرج هذا النوع من الكتابة فى فن السيرة الذاتية بالرغم من إنكار الكاتب ذلك فى تصديره لإحدى رواياته؟

لئن كان الخراط نافيا أنه يكتب سيرة ذاتية، فإن النصوص الروائية التى ذكرنا، حاملة لأصداء كثيرة عن سيرة الكاتب، فهو الموقع مثلا على نص (إسكندريتي) وقد نسب الإسكندرية إليه، ثم إنه صاغ هذا النص فى شكل حكاية يروىها صاحبها وهى حكاية تجربته القديمة مع الناس والمكان وهو ما يقتضيه بعض قوانين النوع^(٧). ولكن ذلك، لا يعنى أن ما كتبه الخراط، هو من جنس السيرة الذاتية المغالطة، وإنما هو نوع من الكتابة فيه أصداء من السيرة الذاتية ومن أحوال العصر، وفيه أيضا شطحات الخيال المجنحة، وفيه الأحلام والفتازيات البعيدة عن المعيش من الأحداث والأحوال من جهة، والقرية من الواقع أشد القرب، تحوّل وتسوّه على هيئة جديدة من جهة أخرى^(٨).

وسيكون لذلك بالغ الأثر فى تشكيل الكتابة الروائية، من ناحية التركيب الحكائى وتصوير القضاء، وما يغطيه من عناصر مختلفة، ومن ناحية صياغة السرد التى تتغير دونما استقرار على حال.

وإذا وصلنا العنوان الأكبر (إسكندريتي) بالعنوان الأصغر «مدنيتي القدسية الحوشية»، حصلنا من الناحية النحوية على جملة اسمية تتكون من مبتدأ جاء مركباً إضافياً «إسكندريتي»، وخبر ورد مركباً نعتياً. وقد تكون المبتدأ من مضاف معرف بالإضافة والعلمية «إسكندرية»، ومتعلق بمضاف إليه وهو الضمير المتكلم المتصل «ي». أما الخبر، فقد جاء متكوناً من منعت ورد هو الآخر مركباً إضافياً أضيفت فيه «مدينة» إلى الضمير المتكلم المتصل «ي»، ومن تمت جاء مركباً عطفياً غابت بين قسميه أداة العطف «والقدسية الحوشية»، حتى كأن اتصال الصفتين ضرب من التداخل بينهما، فلا انفكاك للواحدة منهما عن الأخرى. ويمكن أن نقرأ العنوانين في تعلق بعضهما ببعض قراءة نحوية أخرى مدارها أنهما قد يشكلان مركباً بدلانياً واقعا خبراً لمبتدأ محذوف هو «هذه». ويتكون هذا المركب البدلي من مركب إضافي مبديل منه «إسكندريتي»، ومن بدل ورد مركباً نعتياً.

إن هذا التحليل النحوي لعنوان الأثر يؤدي بنا إلى استخلاص النتائج التالية:

- أ - إن إسناد الإسكندرية إلى الضمير المتكلم المفرد، حصل في مناسبتين اثنتين وذلك في «إسكندريتي» و«مدنيتي»، وهو ما يؤكد انتساب المدينة إلى المتكلم وبعمقه.
- ب - إن ما تعنيه الإضافة في السياق المذكور، هو الملكية؛ أي أن الإسكندرية المنسوبة إلى «الأناء» ملك له. غير أن الملكية - هنا - محمولة في الجاز، ولعل ما يقصد إليه في ذلك، أن تقدم الإسكندرية في النص، كما عاش فيها المتكلم وكما تصورهما وأبداعها.

ج - لعل ما يدعم التأويل الذي تأولناه، هو حضور الصفة المسندة إلى المدينة، وقد وردت مركبة من قسمين «القدسية» و«الحوشية»، وهما سمتان تتدرجان في مرجعين مختلفين الدين والطبيعة. «فالقدسية» صفة لما هو مقدس، والحوشية صفة للغريب والوحش. ولعلهما صفتان لا تحيلان على خصائص المدينة بقدر ما تحيلان على إحساس «الأناء» تجاه ما تتعامل معها برؤية خاصة، وهو ما يدعم

وهو ما نشأ عنه إيقاع في الكتابة عجيب. تنقل إلينا مشاهد عن البحر الإسكندراني وشواطئه، وعن أحياء المدينة، كما تنقل إلينا صوراً عن الأماكن التي كان المتكلم يأوي إليها مع عائلته، والأماكن التي درس بها... إلخ. وفي هذا الفضاء الواسع يخبرنا الراوي عن تنقلاته، ولقاءاته بالأصدقاء والصديقات، وما حدث من أحداث عامة في تلك الفترة، لكن هذا المروى من المشاهد والأفعال تتخلله وقفات، هي عبارة عن مقامات سرديّة يتولى فيها الراوي الحديث عن أفعال الرواية (السرد)، والكتابة تستنطق ما تمت روايته ونسائله ونقومه:

لم يكن وفيق قد جاءنا - بعد - في الإسكندرية فلم يلتق وسمير قط، أو هكذا أظن فهل تلمب بي الفاكهة؟^(١٧)

إذا نظرنا في هذا الشاهد تبين أنه ينقسم إلى قسمين:

- القسم الأول: يبدأ من قوله «لم يكن» وينتهي إلى قوله «وسمير قط».
- القسم الثاني: هو بقية الشاهد.

ففي الأول حكاية لقاء المتكلم - الذي ورد في صيغة الجمع - ببعض الأصدقاء - وكان الزمن المستعمل هو الزمن الماضي «لم يكن، لم يلتق». وفي الثاني كلام للراوي في الزمن الحاضر «أظن - تلمب» يسائل فيه نفسه عن مدى صدق ما أورده في الحكاية السابقة ضمن مقام للرواية بين.

وهو مقام لا يكسر خط الحكاية فحسب، بل يجعلها محل شك.

إن تلازم الرواية (السرد) والمروى (المسرد) في (إسكندريتي) لا يمنع - من الناحية المنهجية - من أن تتناول كل طرف منهما في قسم خاص به، قبل تناوله في سياق جدلي يصل الطرف منهما بالآخر في قسم ثالث.

(١) «الأناء» مروية:

وصل الخراط عنوان أثره (إسكندريتي) الأول بصفة أخرى هي «مدنيتي القدسية الحوشية»، ووصف العمل كله بأنه كولاج روائي في صفحة العنوان.

والعديقات، وكثيرا ما ينتقل وحيدا بين البيت في غيظ العنب أو في ابن زهر أو في حسارة الجنار أو في المنفرة، والمطلة أو البحر، أو المدرسة ... إلخ. وغالبا ما يكون البيت محط الرحال بعد هذه الجولات:

نزلا السلام مسرعين، من بيتنا، في حارة الجنار، إلى راغب باشا، كنت أمسك بيد أختي هناء من ناحية، وأختي لوزة من ناحية أخرى، وكانت أمي تحمل أختي البشير الصغير، وأبي قد ليس البالطو على جلايته البيت الأبيض، ومعه أختي عابدة^(١١).

وعلاوة على هذه الأعمال المروية المتعلقة بالأناء، غالبا ما ينتقل الراوي أحداثا عامة تتعلق خاصة بوقائع الحرب الكونية الثانية، والنضالات ضد الاستعمار الإنجليزي وقد كان طرفا فيها.

ولكن هذه الأعمال المروية في (إسكندريتي) غالبا ما تكون تعلات للوصف والتأمل حتى إن هذا النص الخرافي يستحيل لوحات تنطق باهتمامه الكبير بالمكان وعناصره، يمد أجزاءها يتأملها ويخلقها خلقا جديدا، رغم أن النص السير ذاتي، مثلما حدد له من مواصفات هو نص تسرد فيه الأعمال في مقام أول — أي أن التحول في الزمن محدد أساسا لطبيعة النص المذكور^(١٢).

ومن هذه الجهة يمكن القول إن هذا النص الخرافي تضخم فيه حضور المكان في حين تراجع الزمان فتفقد السرد وتضخم الوصف. أو ليس ذلك مبررا بالبنوان ممكنا في صدر الأثر، إسكندريتي والمقدمة، إن صح أن تكون لهذا الأثر مقدمة، يتبنى فيها الراوي بإسكندريته؟

هكذا تتغير وظيفة «الأناء» المروية من كونها فاعلة متحركة متقلة، إلى كونها رائية متأملة فيما ترى واصفة لياه.

ففي بداية حكاية الطفل مع أمه، ينتقل الراوي أطوار جولة معه على الشاطئ. وقد كانت الأحداث الحكية في صيغة السرد المفرد *Le récit singulatif* الذي يقتضي أن ينتقل الراوي مرة واحدة في الخطاب ما حدث مرة واحدة في الحكاية^(١٣) «أميـجنا ـ هبطنا ـ وقفت» إلا أن هذه

حضور الذات المتكلمة المتضخم فيما تقول، ويوحى بما ستكون عليه الحكاية المروية حين تحتل فيها «الأناء» المراتب الكبرى.

وإذا ما ولينا وجوهنا شطر النص، تأكيد لدينا هذا الحضور المتضخم «للأناء» تحكى حكايتها القديمة الجديدة مع إسكندريتها «القدسية و الحوشية». تبدأ (إسكندريتي) بالإسكندرية وتنتهي على وقعها. مشاهد من التاريخ والمعمار والجنان، لوحات من «عاصمة القداسة، والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أناتوريوس ... جامعة المزارات من سيدى المرسي أبى العباس وسيدى أبى الدرداء...»^(١٤) يصدر بها الراوي نصه وقد عجت بأحلامه وأحاسيسه، فجاءت بين شكل ترانيل من الشعر عجيبة. جاءت هذه اللوحات كاليان الافتتاحي يتخذ سبيلا إلى (إسكندريتي). متكلم في صيغة المفرد يرسم ملامح مدينته التي هي عنده «لؤلؤة العمر الصلبة في محاربتها غير المفروضة»^(١٥). إنه عاشق يحكى أحواله وأخباره مع معشوقته. وأى حديث هذا الذى سيكون من وله يفتى في محبوبة غير حديث النفس المنفعلة شديد الانفعال بما عنه تحدث. ولا منطق فيما يساق إلا منطق العاطفة لا يعرف للأشياء انتظاما خارجا عن نطاقها؟ ومن هو هذا الذى يتحدث عن «إسكندريته» غير ذلك الموقع تحت عنوان الكتاب: إدوار الخراط: وإن لم يذكر هذا الاسم مرة واحدة، في الأثر، وحتى وإن اختلف الخراط الحقيقي عن الخراط في «الكولاج الروائي»، فإن أسبابا تصل بين الخراطين. وحسب القارئ ما يحصل له من تشابه بينهما، حتى ينشأ بينه وبين الكتاب عقد حامل الكثير من طبائع السيرة الذاتية وإن سعى الخراط إلى اختراق قوانينها^(١٦).

وإذا ما توغلنا في عالم (إسكندريتي) لفت انتباهنا راو متقدم في السن يروى لنا ذكريات له في هذه المدينة، وهو في سن الطفولة والشباب.

ومن البديهي — والأمر كذلك — أن ننظر رواية (سردا) لأحداث متعاقبة في الزمن. ولكن (إسكندريتي) تخيب هذا الانتظار؛ إذ تستوى أطرافا من وقائع الأيام السالفة مبشرة متكررة أحيانا، وهي قطع عن أفعال الراوي أعماله إذ ينتقل مع بعض أفراد الأسرة، أو مع الأصدقاء

المعنى «محاث للمحسوس»^(١٨). ولا يمكن أن يقرأ هذا المعنى بواسطة الإحساس، أو يحلل بواسطة التفكير إلا إذا تقبله الجسد، وتأثر به قبل كل شيء، ثم إذا كان هذا الجسد ذكيا^(١٩).

فكثيرا ما تكون «الأناء المروية في (إسكندريتي) محففة بشبقها تنظر إلى المرأة جسدا يشير الرغبة، تدركها بشتى الحواس:

وكانت يداها في يديه عجيبة متعاسكة
خمرانة، وغناها الغزل الخفيف قد لبثت
أنفاسه، تهدجه الآن ليس من الجري، بل
من شوق جسدي فوار: يفوت علينا الهواء
يحالينا...^(٢٠).

تبين لنا، إذن، أن «الأناء في (إسكندريتي)، تعامل مع العالم تعاملًا حسيا. ولكن هذا التعامل الحسي كثيرا ما يستحيل تعاملًا روحيا^(٢١) فيه الكثير من التخيل والتهويم والانفعالات النفسية.

وتضحى الرؤية العينية رؤيا حلمية فتصهر هذه في تلك ضمن عمل فني يرتقى بفن السيرة الذاتية إلى أعلى درجات التخيل، ويصبح الطفل والشاب في «الأناء المروية ملتبسين بالكهل عند النظر إلى الأشياء والإنسان، وقد اختلط زمن الرواية (السرد) بزمن المروي (المسرود). أفلا يمكن القول إن كتابة السيرة الذاتية بهذه الطريقة تنزاح كثيرا عن أن تكون نقلا للماضي أمينا، فيستحيل المقد السير ذاتي بين القارئ والأثر، عقدا روايتا، وهو ما دعا بعضهم إلى القول:

فقضية الحقيقة في السيرة الذاتية هي على الأرجح قضية زائفة، إذ إن السيرة الذاتية من حيث هي سيرة ذاتية، مجافية للحقيقة، وأول أسباب ذلك أن كاتب السيرة الذاتية لا يستطيع مهما فعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه ليلتحم بالماضي الذي يرويه^(٢٢).

لعل هذا الشاهد على ما فيه من صفات تنطبق على حضور «الأناء» مهومة، مجنحة، يفترق إلى نصيب من الدقة،

الأحداث تتلاشى في حركة أخرى هي حركة العين تنقل مشاهد من البحر والشاطئ والتجولات عليه بعد سباحة شيقة قبالة بعض العساكر الإنجليز. وهذه الأوصاف المكثفة عبارة عن أفعال للرؤية: «وأرى درجاته... وأبثت نور الشمس... ونحن نلمح الأجسام البيضاء»^(٢٣). ولكن الوصف في المقطع المتحدث عنه لم يتأت من حركة العين فحسب، بل كان متأثرا - أيضا - من حركات إدراكية لأعضاء أخرى في الجسد، الذي كثيرا ما يستحيل طاقة إدراكية جبارة في الكتاب كله، ونكاد نقول في جل ما كتب الخراط. فللمس نشاطه وللأنف والأذن والحواس أخرى أيضا: «أحسست رقرقة الباردة.. ولها رائحة عطلة.. ثم يرمين بأجسامهن في الفمار الطلقة المضطربة»^(٢٤). وإن كان جل حركات الطفل مقتصرة على الإدراك بشتى الحواس، فإن المذكرات أو الموصفات كثيرا ما تكون في أشد نشاطها. فكان ذلك ضرب من ضروب التمويه عن عدم قدرة الطفل على الحركة المكثفة وهو يتطلع إلى أن يكون كذلك، أو إلى أن تكون حركته مستقبلا في مثل ما يدركه من مظاهر للحياة شتى:

ورأيت نور الشمس بعنفوانه وسلطوته ينزل،
بعد آخر الكازينو، على البحر المفتوح الفسيح
المشقلب، الذي تأتى أمواجه بسرعة.. لم
يكن بالبحر حولى غير السيدات، ينزلن على
السلم ويشهقن من صدمة الماء، ويقفن
قليلًا فيمكن بالحيال القوية بين الأعمدة،
ثم يصحركن مشيا إلى البحر يتهادين
بحرس، ثم يرمين بأجسامهن في الفمار
الطلقة المضطربة^(٢٥).

تبين لنا أن جل أفعال «الأناء» مروية محصورة في إدراكات الجسد، إن بالعين، وإن بالشم، وإن بالسمع وإن باللمس... إلخ. فللجسد في روايات الخراط عامة وفي (إسكندريتي) موقع عظيم. والجسد في هذا النص الروائي منطلق للإدراك، والمدرك كثيرا ما يكون جسديا «فلا بد للمحسوس من أن يدرك بالجسد»^(٢٦). وليس ثمة من معنى حسب النظرية الظاهرية إلا متى حصل بواسطة الجسد، لأن

بخارجة عن الواقع، وقد تجدد وتغير واكتسب قيمة أخرى له. وإن تصاميم من نوع «تفتتح عن ربوة فينوس المتحدرة»، «والطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفانه»، «واختناق في الريش اللين» تنصرف عن المرأة الواقع مندرجة في التوق إلى نحت كيانه للمرأة جديد ينفي عنها النظرة الشبيهة التي مازالت ملتصقة بها. ولعل هذا الحضور التخيلي للمرأة في علاقتها بالفتون بها، وإن كان منصرفا عن الواقع؛ فإنه «حقيقي من جهة كونه مشروعا إنسانيا، وهو في النهاية إثبات لقيمة غير موجودة، ولكنها تكسب الواقع معنى» (٢٥).

تبين لنا فيما سبق - إذن - أن «الأنا» المروية قد تشكلت على هياكل مختلفة: يتنقل الصبي أو الشاب مشيا، أو على الترام من البيت إلى الحطة، إلى البحر إلى الصديق أو الصديقة، ولكن هذا التنقل ليس إلا تلمة للوقوف على تفاصيل المكان يرصدها، يرسمها برشة الفنان وقد عجن الصبي والشاب في الكهل الذي مالبث يظهر برؤاه وأحلامه الحاضرة المطبوعة بذكرات الماضي والمسكونة بأمال المستقبل. حتى إن هذا الحضور كثيرا ما يبرز في أفعال الذكر والكتابة فيما يروى. لكن كيف توزعت هذه «الأنا» المروية ضمن ما أسماه الخراط بالكولاج الروائي؟ فما الكولاج، وما هي وجوهه التركيبية في (إسكندريتي)؟

من الواضح أن مصطلح «كولاج» منقول حرفيا عن اللغة الفرنسية "Collage" وما يعنيه لغة، إلصاق شيء على شيء، وهو في مجال الرسم تركيب يحمل من عناصر تلتصق على اللوحة (٢٦). ومن هذه الجهة، يمكن أن نستخلص أن الكولاج منسوب إلى مجال النظر، أما الكولاج اصطلاحا فهو:

كل ضرب من الروايات، لا يروى حكاية واحدة، وإنما يروى حكايات مختلفة لارابط بينها. وهي حكايات ترسم مجتمعة صورة للمعصر أو للمكان (٢٧).

وإذا ولينا وجوهنا شطر (إسكندريتي) لفت انتباهنا أولا أنها غير ذات فصول معنونة على نحو ما تجده في (تراهبا

إذ إن الانزياح عن الواقع أو الحقيقة مثلما قال جورج ماي، ليس هروبا من الواقع، وإنما هو تشكيل للواقع «وإعادة بنائه على نحو يحقق توازن البناء الفني مع أبنية المجتمع التي يكون متأثرا (أي الكاتب) بها أصلا ومؤثرا فيها، كاشفا عن رؤى ووعي مزلزل للأبنية الأصلية» (٢٨).

فكثيرا ما تبدو «الأنا» المروية في (إسكندريتي)، وهي تنظر إلى الجسد متأملة فيه سابعة في آيات جماله. فيقع الانزياح مما هو محسوس إلى ما هو مجرد تخييلي. وحسبنا مشهد من المشاهد الكثيرة في (إسكندريتي) يظهر العاشق فيه واقفا على «البلكونة المطلة على الفيلا منتظرا معشوقته. وعندما تطل ينشد إلى جسدها يصفه، ثم يفرق في تأملاته ونهويماته البعيدة، فتصبح رؤيته نوعا من الرؤيا:

جسمها كالمعجن الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يرق نسيجه المهفوف كاللوح، بالليل، على رمالها الدمشة، وهي تفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطرى ملتصق بنومة وشوق، وشفتاى متطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أسطعم سلاقتها المسكرة، وأتبن المتعة كأتبن الموت، لم أجده في الجسم الإيجابية التي أنشدها ولوعتي إليها لاجعة أبدا. الطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حناؤه قاتل ولاغنى لى عنه، واختناق في الريش اللين كأتني أريده وآؤي إليه. الغراب الحداة الأتني الخصبية المغطاء بذلت لى جسم عمرها، وعرفت في صدرها الطيب قوة الحب والمقدرة على البقاء. فأين مهب الهواء الفصيح في الألفق الواسع المفتوح؟ وأين عصف الرعد بموسيقى الحرية والفرح» (٢٩).

في هذا الشاهد يبرز هذا العاشق متحركا عبر الرؤية التي تنقل مفان المشوقة الجسمية، ولكنه لا يلبث أن يسمو بها إلى آفاق الآلهة. وقد عجز الجسد عن الاستجابة للعشق «والغوار»، لتصبح المرأة رمزا للحب والحرية والفرح والقدرة على البقاء. وليست الأوصاف المجردة والشطحات الصوفية المنجحة في الكائن الفينوسي - وإن بدت من قبيل التخيل -

زعفران) و(أمواج الليالي) و(بابناث إسكندرية) و(حجارة بوبيللو) و(رامة والنين) وغيرها من الروايات^(٢٨). وليس في (إسكندريتي) من أقسام ظاهرة بينة الحدود، إلا ما يعرضه الراوي أحيانا من رسائل وردت عليه من بعض أصدقائه الخلس كجورج ووفيق وسمير، أو ما يقدمه من يوميات أحيانا... إلخ. وتكون هذه الأقسام داخل النص مصنوعة مؤرخة بينة الحدود التي تفصلها عن كلام الراوي إلا أن التواصل الظاهر للكتابة في (إسكندريتي) يبدو وهيميا متى عمقنا النظر في التركيب الحكائي الذي تشكلت به (إسكندريتي). ولعل قارئ هذا الأثر كثيرا ما يتوقفه فقرات معلولة ترجمه إلى ما كتبه الخراط في روايات أخرى مثل (ترابها زعفران) و(بابناث إسكندرية) على سبيل المثال، وإذا أمعنا النظر في هاتين الروايتين في علاقتهما بـ (إسكندريتي)، وقفنا على نوع من التماثل الشام بين ما ورد هنا، وما جاء هناك. ولعل ما يتوارى هو صورة الطفل أو الشاب في البيت مع أفراد العائلة في غيط العنب أو في راضب باشا أو على الشاطئ متعلقا بالأصدقاء والصديقات كـ «سيلفانا - ديسينا - وهيبه إسكندرة - ليفيت - ساسون ... إلخ. كما تتكرر صورة للشباب مشاركا في النضال ضد الإنجليز^(٢٩).

فهل الكولاج الروائي من هذه الجهة، للملحة لشتات من ذكريات «الأنا» في علاقتها بالعالم والآخرين، بحيث أصبحت مركزا للكتابة الروائية عند إدوار الخراط يصدر عن رؤية مركبة يتطلع بها إلى المستقبل؟

وإذا ما نظرنا في التركيب الروائي في (إسكندريتي) نفسها، تبين لنا أن للكولاج هيات أخرى مختلفة. فليس الكولاج إلصاق حكاية إلى حكاية ضمن نسق من الشداعي فحسب، وإنما هو جمع لأبعض من الحكايات كثيرا ما تليق بداياتها ونهاياتها. وهو إلى ذلك «كولاج» من اليوميات والذكريات والرسائل الواردة من الأصدقاء؛ جورج، سمير، وفيق، فرنسيس أنطونيوس، فقد تأتي الرسالة كاملة كالتى وردت عليه من جورج، وقد ترد مفتتة تتخللها تعليقات الراوي عليها وانطباعاته عن الماضي والحاضر، في شكل متقطع يذكر تقنية سينمائية هي تقنية الكاميرا المتقطعة، كالتى وردت عليه من قبل وفيق.

ولعل من أخص خصائص الكولاج الروائي في (إسكندريتي) - فيما نتقذ - تقطيعه للزمن وتركيبه تركيبا بعيدا كل البعد عن خطية الحكاية العادية. وكذا ذكرنا سابقا تراجع مسألة الزمن في الكتابة الخرافية والاستماعة عنه بالفضاء يتحرك فيه النظر والرؤيا، ولئن كانت الحكايات في (إسكندريتي) تشمل على ذكريات الطفل والشاب و تقدم بأشكال الأعمال في صيغة الماضي «المفردة»، أو المضارع المسبوق بكان، فإن السرد كثيرا ما ينقطع، وذلك باستعمال الأفعال في صيغة المضارع الدال على الحال:

هبطنا السلم الزليج الذى ينزل إلى الماء، وأرى درجاته الحديدية معوجة رسوءاء تحت سطح الموج، أمسك بالدرازين بشدة، كانت أرضية الكازينو فوقنا الآن ونحن تحتها في الماء وقاع البحر قريب. وقفت على آخر درجة من السلم^(٣٠).

أليس في هذا الإيقاع الزمنى طمس للحدود بين الأزمنة؟^(٣١) ألا يتأنى من ذلك تقطعات في ذهن القارئ عليه أن يبحث لها عن نسق؟ أليس تفتت الحكاية والزمن، والكولاج الجامع لأطرافها عبارة عن مشروع رواي غير مكتمل، على القراء أن يكملوه بطرق مختلفة فيتكاثروا الأثر؟ ثم ألا يمكن القول أيضا إن (إسكندريتي) ليست مجالا لمنطق الزمن والسبب، وإنما هي مجال اللوحات ترسم الشخصية والمكان وقد استقطبتنا الذات؟

ولعل النظر في تجليات «الأنا» رواية من شأنه أن يبين عن الكثير من أسرار هذا الكولاج العجيب.

(٢) «الأنا» رواية:

لعل ما نقصد إليه من «الأنا» رواية هو ما يتجلى من صور لحضورها في (إسكندريتي) وما يصل بينها وبين شخصية الكاتب من أسباب يكشف عنها النص. فالإسكندرية منسوبة إلى الضمير المتكلم المفرد مثلما أسلفنا. والموقع على العنوان هو إدوار الخراط. فهي، إذن، إسكندرية الخراط في العنوان وفي النص الذى تتواتر فيه بالصيغة نفسها. وإذا تكرر العنوان وتضخم الحديث عنه في النص، فإن الاسم الموقع

قراءة سيرة ذاتية، اصطلم بما يعطل هذا الظن. لكن كيف تبرز «الأنا الرواية» على غموض هويتها في النص؟

ذكرنا في القسم السابق، أن الذكريات أبعد من أن تتبع النظام الخطي للأحداث الماضية، كما ذهبنا إلى أن (إسكندريتي) نص منكسر، مفتحت تجتمع فيه مزق من الحكايات، ويقترب فيه الزمن السالف من الزمن الحاضر الذي هو زمن التذكر والكتابة، ولعل ما بلغت الانتباه في (إسكندريتي) هو هذا الإيقاع الكبير المتواتر بين زمن المروي من الحكايات وزمن الرواية (السرد) والكتابة. ذلك أن الراوي كثيرا ما يقطع سير الحكايات المتداخلة تداعيا حرا:

الحكاية تولد حكاية التي تولد حكاية بلا نهاية في قلب إطار دائري مما يوحي بحس اللانهاية. كما هو الشأن في المنمنمات والمنمنمات والدائرات التي لا بداية لها ولا نهاية في أرايسك الذاكرة^(٣٦).

كما ذكر الخراط ذلك في حديثه عن تجربته الروائية. ويكون القطع بكثافة ظهور مقامات الرواية والكتابة يتحدث فيها الراوي إلى المروي له عن طريق صياغة حكاياته وهو في الزمن الراهن، فهو تارة يقيم ما رواه وتارة يسأله ويشكك فيه إلى حد نفيه أحيانا فيزداد تعطل سير هذه الحكايات:

ولماذا ندين هذه الكتابة - أو ننظر إليها من عل؟

ألأننا نخشاها أو نتوجس من وخيم عقابيلها؟

ما شأن ذلك كله بأى شيء.

وكيف أستطيع أنا أن أبعث هذه «الوحوش» بعد نومها الطويل، وأن أخلق «رواية» كأنها هي نفسها قرآنكشتين الذي يتحدث عنه صديقي القديم. وحوش الكتابة الراضية.

ها هوذا «النص - الوحوش» يكف على ذاته، على مرآة لانهاية لترداد صورته فيها. أعمدة الملح متكررة حتى المدى^(٣٧).

تخونني الذاكرة أم تصور لي خيالاتي شيئا أكثر واقعية من أي «واقع» فعلي، أم أن هذا ما

على العنوان لم يذكر في النص ولو مرة واحدة. وحتى إذن الرسائل للمبعوث إليه من الأصدقاء، لم يذكر فيها إلا اسم المرسل في حين يسكت عن اسم المرسل إليه، وحين يكتب جورج ورفيق وسير وفرنسيس أنطونيوس رسائلهم يوقعونها بأسمائهم في حين يغيبون اسم المبعوث إليه «أخي وصديقي العزيز. عزيزي وصديقي المحبوب، أخي العزيز». وعلاوة على ذلك، لم نجد اسما آخر يعض الخراط بصفة واضحة ما عدا ما ظهر من إشارات قليلة إلى اسم ميخائيل، وإن كان ذلك بطرق غامضة فيها الكثير من المكر الفنى.

ففى المناسبة الأولى يلحم فيها إلى اسم ميخائيل عند الحديث عن رامة والتين، وهما شخصيتان وردتا في رواية موسومة بـ (رامة والتين)، وكان ميخائيل في الرواية «من عشاق رامة»^(٣٨).

وفى المناسبة الثانية يتحدث الراوي عن خاله «فهم في عيد الملاك ميخائيل»^(٣٩)، وفى هذا السياق ينكر في موقع غير متوقع أن يكون اسمه ميخائيل «عندئذ أعرف حقا فرحة العيد، عيدي الخاص. ولست أنا مع ذلك ميخائيل، لا على وجه الدقة ولا حتى على وجه التقريب»^(٤٠).

وفى المناسبة الثالثة، يروي الراوي جولة له مع فتاة فى صيغة الغائب. وعندما تدخل هذه الفتاة دكانا صغيرا تجذبه من يده، ويصف الراوي هذا المهذوب ميخائيل:

وهي تدخل بجانبها إلى الدكان، فيمتلئ حيز الدكان بها ويقف ميخائيل نصفه بالداخل ونصفه على الرصيف^(٤١).

نستخلص مما تقدم أن الحديث عن هوية المتكلم فى (إسكندريتي)، ينزع إلى الغموض، فهو معين يحيل على شخصية الكاتب نفسه من خلال انتساب «إسكندريته» إلى ضمير المتكلم فى العنوان وداخل النص، وهو الضمير العائد على صاحب النص الذى وقعه. وهو غالب اسما فى النص كله بحيث لم يرد اسم إدوار الخراط فى الأثر، لم إنه مسمى تسمية مخيلة «ميخائيل»، لكن الراوي ينفى هذا الاسم فى موطن نصي آخر، إنها لعبة الخفاء والتجلى، وهى أيضا لعبة السيرة الذاتية والرواية المخيلة. فكلما ظن القارئ أنه بصدد

حدث فعلا؟ (ما شأن ما أكتب هنا بما حدث فعلا؟ هل ما حدث أكتبه؟ وما أكتبه حدث؟ ثم ماذا يمكن أن يكون حدث؟^(٢٣٨)

هذان الشاهدان مقتطعان من حيزين نصيين متباعدين نسبيا. وبين الشاهد والآخر حكايات أو أطراف منها تخفى. وكل شاهد يتضمن أسئلة شتى عن غاية ما يكتب وعن مدى صدقه. تلقى هذه الأسئلة على المروى له كما تلقىها الراوى على نفسه. وكل شاهد يحول اتجاه النص من عالم الحكاية تخفى فيها أعمال الشخصية المروية في تعلقها بالآخر، وحركات مشاهداتها وتأملاتها، إلى عالم الكتابة والرواية مناهضا العالم الأول. فليس الراوى من هذه الجهة صوتا سامتا «أو موقعا مجردا» أو سلطة غير شخصية، أو آلة عظيمة تشتغل بطريقة مستقلة دون تدخل الذات الحقيقية^(٢٣٩)، بل مثملا يذهب إلى ذلك بعض النقاد، وإنما له حضور مكثف في النص وكثيرا ما يستحيل صوته صوتا مجهولا للكاتب الذي يسمى إلى نغيب حقيقته دون جدوى وهو يشكك فيما يروى ويكتب في زمن الرواية. أليس هذا وجهها من وجوه التنازع بين كتابة السيرة الذاتية التي تحيل على واقع بعينه، وكتابة الرواية التي تفتح آفاقا وتصور أشياء أكثر واقعية من أى واقع فعلى؟ ثم ألا يمكن القول إن واقعية ما يروى استيعب عنه بواقعية فعل الرواية (السرد) والكتابة في تخلفه وتردده بين الحقيقة والخيال؟

لعل المقامات الكثيرة التي تنشأ عن كثرة أفعال الرواية (السرد) تسمح بخلق أنماط تواصلية بين الراوى (أو الكاتب) والمروى له أو القارئ، وهو ما يجعل الكتابة فعلا مشتركا بين الكاتب والقارئ تماما.

لا يثبت الراوى شيئا أو ينفيه أو يتساءل عنه، إلا وهو يبرم أن يلزم التلقى بالإجابة عنه أو بتصديقه^(٢٤٠). ولعل السؤال والنفي في المقامات المذكورة أكثر من الإثبات. فعندما يلقي الراوى أو الكاتب أسئلة من نوع: «لماذا ندين هذه الكتابة؟ ما شأن ذلك كله بأى شيء؟ فلماذا يريد دفع المروى له أو القارئ إلى الإجابة عن الأسئلة أو التفكير فيها، فالسؤال الأول مثلا جاء في صحيفة للتكلم الجمعي «نحن»، وقد أشرك الراوى فيه المروى له. ولعل الجهة المسؤولة هي «نحن»

أيضا. والسؤال مندرج في الأسلوب الاستفهامي الإنشائي وهو يحمل فعلا لا قوليا *illocutoire* وهو عبارة عن عمل تداولي ينجزه المتكلم وهو يتلفظ^(٢٤١) بالسؤال في سياق معين. وإذا قد تبين لنا في القسم السابق وفي هذا القسم أن الراوى - الكاتب لا يكتب رواية عادية، أمكننا القول إن المروى له أو القارئ الذى - بخطابه - امتدت إلى نفسه الحيرة والشك والسؤال، حتى إن الراوى أحيانا يتساءل عوضا عن المروى له أو يجيب عن بعض ما يلقيه عليه هذا المروى له من أسئلة. فعندما يقول مثلا: «ولست أنا مع ذلك بمببخائيل لا على وجه الدقة ولا حتى على وجه التقريب»^(٢٤٢)، فإنه يجيب عن سؤال يتبادر إلى ذهن المروى له أو القارئ عندما يحصل لديه الدليل النصي على أن المتكلم هو ميخائيل فيطرح السؤال التالي: «أنت أنا ميخائيل إذا؟».

ولكن لم يكن حضور مقامات الرواية المتواترة بهذه الهبة، والذي ينشئ تواسلا حوريا كثيرا ما يكون سائنا بين طرفي المقام: الراوى والمروى له، إلا شكلا من أشكال مختلفة. من ذلك كثافة استعمال الزمن الحاضر بين المروى من الحكايات، حتى إن الأمر يختلط على القارئ، فلا يكاد يميز بين ما يتصل منه بالهوى وما يتعلق بفعل الرواية (السرد) حتى إن فيليب لوجان يعلق على هذا الأسلوب في كتابة السيرة الذاتية بقوله:

إن استعمال الزمن الحاضر الذى هو زمن الرواية (السرد) صورة تدخل الكثير من الاضطراب الذى يظهر عند التفسير بين الحكاية (histoire) والخطاب (Discours) وبين السابقة والآنية^(٢٤٣).

وحسبنا هذا الشاهد دليلا على هذا الانتقال المفاجئ في النص بين الزمنين:

التور يأتى من فتحة علوية واسعة، منقورة من السقف الحجري مضطربة الحواف، فيعبر هذا الاتساع الداخلى المحصور بين صخور مشققة عليها طبقات بارزة قليلا (..) ولما عدنا بالقرام فى أول الليل، كان الميدان الصغير فى آخر شارع راقب بانها خاليا^(٢٤٤).

فكثيرا ما تحول «الأنا» الرواية الواصفة إلى «أنا» شاعرة تسعو بالجم إلى مصاف المجد المخل:

سوف أقول: عينان كأنهما زهرتان منورتان
طاقتان على ماء اللوس الذهبى.

عقب ماء البحر الملح، نفت سمك ذره بتضوع.
الصدفة التى رأيتها، ذات حلم، وردية اللحم،
داكنة، حجرية الزوجة بتمساسة وطرية، على
شاطئ جسمى الرملى.

الخضرة اليانعة الطليقة تفتق لها ألف باب على
حرف اليم.

النباتات والزروع حية وارقة تشاركتنا فعل العشق
الحميم^(١٧).

إن المتأمل فى هذا المقطع يستخلص الكثير من
خصائص الشعر. فهو من الناحية النحوية متكون من جمل
اسمية، لا وجود للزمن المحدد فيها. وهو من الناحية البلاغية
مشكل من صور فيها الكثير من التحليق فى عالم الحلم
حتى أن وجوه الشبه تغيب أحيانا بين طرفى التشبيه. والمقطع
من حيث توزيعه على الورق شبيه بتوزيع الشعر البحر الموزع
على أسطر شعرية تختلف من حيث الطول. أما الإيقاع فيه
فهو مائل فى مظاهر التوازى سواء بين الأسطر أو بين
المركبات النحوية داخل كل سطر.

إن هذه الأساليب الشعرية، وراعا «أنا» منفصلة تتكلم
إلى ذات مستقبلية بكلام حامل لقوة لا قولية مدارها حمل
السامع أو القارئ على الانفعال بما يصاغ له، وعلى الانصراف
عن معهود المشاهد، إلى عوالم من الوجود المستحدث. هذه إذن
بعض المواطن النصية التى يتواتر فيها حضور «الأنا» رواية، رائية
شاعرة. فما الأشكال التى ظهرت فيها؟

يوحى العنوان الذى أسند إلى هذا الكولاج الروائى بأن
الضمير المتكلم المفرد الذى نسبت الإسكندرية إليه هو الذى
سيستبد بالرواية (السرد)، وقد تحقق حضوره مكثفا فى النص
خاصة أن الأمر يتعلق بكتابة سيرة ذاتية متنوعة الأشكال.
ولم مقامات الرواية التى تحدثنا عنها سابقا، تبرز ذلك

إن هذا الاجتماع الغريب، الذى هو ضرب من
الكولاج السردى، بين الزمنين الحاضر والماضى فى السياق
الواحد ينفى الحدود بين الأزمنة، ويجعل القارئ أو المروى له
كأنه معاشى لما يروى. فهو ليس حاضرا يستمع إلى الراوى
يسرد حكاية الماضية فى الزمن الراهن فحسب، بل هو حاضر
فيما يروى ويوصف. ثم إن هذا الخلط كفيل بخلق عالم من
الحلم تنتفى فيه الزمنية الميقانية، وفى ذلك يقول الراوى أو
الكاتب فى (إسكندريتي):

ليس للحلم زمن. ليس حلمنا، ليس هناك
زمن^(١٨).

تبين لنا فيما سبق - أن «الأنا» الرواية، تجلت فى
المقامات التى هى عبارة عن سياقات نصية يتحدث فيها
الراوى - الكاتب عن عمله وهو يروى ويكتب، إلى المروى له
والقارئ، كما تجلت فى استعمال الزمن الحاضر فى المروى
والموصوف من الأشياء والشخصيات. ولعل الشعر المكثف
الحضور فى (إسكندريتي) مجال آخر واسع تبرز فيه الذات
المتكلمة منفصلة حاملة، متأملة، حتى إن «الأنا» الرواية كثيرا
ما تحول إلى «أنا» شاعرة «moi poétique» «شعر» poe-
tiseu ما كانت ترويه أو تصفه. وليس من حضور للذات فى
الخطاب إلا مستدعيها ذاتا أخرى هى ذات القارئ. وليس من
الغريب أن يتكثف القول الشعرى فى (إسكندريتي) التى
كانت كتابتها مجالا تحتل فيه «الأنا» فى تعلقها بالعالم
مركز الصدارة. ثم إن هذا الحضور تقتضيه الاختيارات الفنية
فى الكتابة التى سبق الحديث عنها (من نوع تكسير الخطية
الزمنية، واختلاط الأزمنة، والتتركيز على المكان والإنسان
يوصفان باستمرار ويتعالى وصفهما إلى مجال الرؤيا الحاملة)،
فإذا كان من مهام الراوى نقل الوقائع ضمن خطية زمنية،
(وإن كان هذا الأسلوب فى صياغة الحكاية مهشما أو يكاد
فى إسكندريتي)، فإن «الأنا» الشاعرة «لانهتم بالواقع لذاته،
وإنما نهتم به من جهة الأحاسيس التى تحصل [لها]
منه»^(١٩). وهى تتعامل معه تعاملًا ذاتيا. وليس مفهوم الذات
مفهوما مجردا، بل هو حاصل تفاعل بين «الأنا» والعالم وقد
اصطبغ بها.

فهل يعكس هذا الانشطار أو هذا الفصام تقطعات في الذات تعكس عدم استقرارها على حال كما تجلى ذلك في الأقسام السابقة من جهة ما ترويه ومن جهة الكيفيات التي تروى بها؟^(٢٧) وهل ينطبق قول بعض علماء النفس على هذه الحال متحدتين عن الانشطار بكونه «تواجداً لمجموعتين من الظواهر أو حتى شخصيتين يمكنهما تجاهل بعضهما البعض، ضمن النفس الإنسانية»^(٢٨).

إن هذا السؤال في الحقيقة ليس موضوعه الكاتب الحقيقي بقدر ما كان موضوعه الذات الرواية - الكتابة في النص وقد تفكك التماسك والترابط في كتابتها، وإن كانت لهذا النص أشكال محتملة للبناء شئ، على القارئ المشاركة في إنجازها. هذه إذن بعض وجوه «الأنا» مروية ورواية في (إسكندريتي) فما وجوه العلاقة بينهما؟

(٣) - في العلاقة بين «الأنا» مروية و«الأنا» رواية:

لقد تبين فيما سبق تحليله، أن (إسكندريتي) نص يحكي فيه الراوى حكايته، فهو من هذه الناحية نص الرواية. ثمة، إذن، تلازم بين «الأنا» المروية و«الأنا» الرواية، وإن ظهر ذلك بأشكال مختلفة. وإذا كان المتكلم كهلاً يروى حكايته طفلاً وشاباً، في الزمن الراهن، فإن ذلك لا يعنى البتة انفصال الكهل عن الطفل والشاب.

فإذا اعتبرنا أن ما يحكى من جنس الوقائع التي حدثت سابقاً، فإن من يحكى محكوم بالمقام الذي يحكى فيه: الأنا الكهل تخكى حكايتها في الزمن الراهن. ولذلك فإن ما يروى كثيراً ما يصيبه التحريف والتغيير والكذب «باعتباره منزلاً في سياق ما»^(٢٩).

قد سبق أن رأينا أن الراوى في (إسكندريتي)، كثيراً ما يتدخل فيما يحكيه عن نفسه وعن المحيط الذي عاش فيه، بالتقويم والمساءلة، كما ذكرنا أن استحالة الأزمنة كثيراً ما يشمله الخطأ. وهو في ذلك ليس يبعد عما تجده عند روسو الذي ذكر في (إسكندريتي) أكثر من مرة، والذي يعد من الرواد في مجال كتابة السيرة الذاتية. وما كان يراه هذا الكاتب أن رسمة لحالة وعيه مزدوج التركيب: يرمس وعيه بالحدث الذي حصل في الزمن الماضي، كما يرمسها متأثراً بالحاضر الذي يكتب فيه^(٣٠).

بجلاء، ولكن هيهات أن يقتصر حضورها على هذا الشكل؛ إذ كثيراً ما تسحب من الرواية، ويختفى صوتها من النص، فتكتفى بالسرد دون أن تكون طافية على سطح الكلام؛ إذ تأخذ مسافة بينها وبين من تتحدث عنه الذي يصاغ في شكل ضمير الغيبة:

كان أبوه أيامها قد ترك عمله عند الشيخ المراخي، تاجر البيض والبصل^(٣١).

كان عندئذ يقول لنفسه أشعار الشباب رتيبة الإيقاع، حزنها طفلي عذب مهدد للجراح الأولى البريرة الساطعة^(٣٢).

في هذين الشاهدتين حديث عن الطفل والشاب، وقد انسحبت «الأنا» الكهولة مما تروى فيحصل نوع من الازدواج في الذات المتكلمة عن نفسها، ولكن هذا الازدواج قد يتم بشكل آخر مغاير؛ إذ يتكلم الراوى بضمير الأنا، لكن المروى هو الولد مغيباً:

أرى الولد، صغير الجسم، ساقه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة متأنلة^(٣٣).

لم أكن، ولست بعيداً عنك جداً أيها الصبي المنفرد الملعوب بتمزق جسدك^(٣٤).

وقد تنشط الذات المتكلمة إذ تصبح متحدة ومتقبلة لحديثها، حيث تبلغ درجة كبيرة من الانفراد فتتواصل النفس مع ذاتها:

لماذا لم أكتب في تلك اليوميات التي اصفر ورقها (بعد أكثر من خمسين عاماً، ألا تريد أن يصفر، ويصبح هشاً، مثل حبيكت نفسها)^(٣٥).

إذن، لم تكن الذات الرواية، والمروية واحدة دائماً بل كثيراً ما تنشط بأشكال مختلفة، فكأنها تتمترق بنفسها، تقبلها تارة وتتنكر لها وتعرض عنها أخرى. ولعل هذا الائتلاف الذاتي، والانفصام النفسي داخل (إسكندريتي) وجه آخر من وجوه الكولاج الروائي فيها، وتواتره في النص من شأنه أن ينشأ عنه نوع من الإيقاع طريف.

ولكن هذا التقارب كثيرا ما يتحول تباعدا بين الشخصيتين: شخصية الراوى، والشخصية المروية. وذلك عندما ينظر الراوى الكهل إلى ماضيه نظرة فيها الكثير من الصنعة والتأمل والتأويل. وترتقى اللغة إلى درجة كبيرة من الإنشاق، فتصبح رؤية الراوى وهو يروى متحركة فيما ينقل من أفعال ومشاهد:

زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم.

كل الآفاق التي طاف بها الحلم ولم تكن قط مواقع للأقدام. الشطوط الفسيحة الرمال على مياه ساجية عذبة، لا نهلت منها ولا رددت نفسى عنها، والبحار التي لم تطف عليها أشرعى حتى لو هبت بها رياح أنشواقي^(٦٠).

إذا قارنا هذا الشاهد، بسابقه، تبين لنا الفرق بين شكلى اللغة فى النوعين، فتلك لغة مشبعة بسمات الكلام اليومى، وهذه مشبعة بالشعر والتأمل. ولعل الراوى يتعد عما يحكيه وتسمى هذه الظاهرة بالافراق (la dissonance)^(٦١) التى يكون فيها الراوى مبتعدا عن الشخصية التى يحكى عنها فى الرواية الدائبة، وقد اختلفت رؤية هذا عن ذلك.

لكن هذا التباين من جهة الائتلاف والاختلاف بين الشخصيتين لا يصد أن يكون نسبيا؛ إذ إن الطريف كل الطرافة فى (إسكندريتي) أن الراوى الكهل، غالبا، ما يرى الأشياء - كهلا - بعين الصبى والشاب، وإن سمت لفته إلى أعلى مراتب الشعر. فالكهول لا يتعامل مع الأشياء بعقل المتبصر الثابت فى نتائجها التى يستصفيها عند تأمله الأشياء، بل يتعامل معها تعاملًا طفوليا فيه الكثير من الأحلام والتخايل والافتان التى تكون عادة من خصائص الطفل، ثم إن إنماط الكتابة المفتنة التى نتحدثنا عنها سابقا وجه من وجوه اللعب الطفولى:

ولكننى كنت روعى باحتمال طفولى مازال
معى^(٦٢).

وكنت أعرف أننى لم أركب هذا البحر، ولم
أضرب عباب هذه الحرية، وأن القلب الطفلى

لكن هل يعنى هذا التلازم الكبير بعين «الأنا» الراوية والمروية، تجريدا لحياة الطفل والشاب؟

لعل قارئ (إسكندريتي) كثيرا ما يقف على فقرات نصية، تطول وتقصر، يتغير فيها أسلوب الكتابة بشكل واضح. وإذا وصلنا ذلك بما يروى، وجدنا الطفل أو الشاب يتكلم، أو يرى الأشياء، أو يتحسسها بطريقته الخاصة. ويمكن أن نستدل على ذلك بفقرة يتحدث فيه الراوى عن أبيه بلغة الصبى القرية من أسلوب المشافهة:

يشغل يوما أو يومين أو أسبوعا أو أسبوعين، ثم لا يجد شغلا بالأسابيع ولكنه ينزل كل يوم على الصبح، فى ميعاده بعد أن يشرب قهوته، التى يصنعها بنفسه على السبرتية، ولا يعود إلا على المساء^(٦٣).

ما يستوقفنا فى هذا الشاهد أمران:

- أسلوب المشافهة الذى يظهر فى التراكيب اللغوية المستعملة: «بالأسابيع»، «على الصبح»، «على المساء».
- المعرفة غير الدقيقة بالأوقات التى يشغل خلالها الأب.

وما نستخلصه من ذلك، أن الراوى الكهل اقترب من شخصية الطفل اقترابا حتى غدا كأنه فى لفتها البسيطة وفى غموض الأشياء عندها. وقد ينسحب هذا الراوى أحيانا، فيتقلص حضوره تقلصا يجعل الشخصية المروية تتحدث عما تقوم به فى حاضرها دون مراعاة لمطلق الزمن السالف:

رأيت أننى أسير إلى كوم الدكة. وفى الطريق ذهبت إلى الجينة الواسعة التى تقع على المحمودية التى كنت أشتري منها، الآن وأنا صغير، الخس والجرجير والبصل الأخضر^(٦٤).

فالرؤية فى هذا المقطع هى رؤية الطفل للزمن، واللغة مشتملة على بعض التراكيب الشائعة فى الكلام الشفوى: «على المحمودية». لمة، إذن، نوع من التقارب بين الراوى والمرورى يترتب عليه ما يسميه بعض النقاد بالتماثل أو التوحيد (consonance)^(٦٥) فى الرواية النقية.

جـ - وأن الكاتب كان يسعى إلى كسر طابو التجنيس
فـ (إسكندريتي) كما ذكرنا تشتمل على الكثير من
مقومات السيرة الذاتية ، ولكنها تسعى إلى اكتشاف أساليب
تبتعد بها عنها. ثم إن النص الخراطى نص اجتمعت فيه
أجناس من الأدب عديدة ، كما اجتمعت فيه أنواع من الفن
شئى كالرسم والسينما.

د - النص الخراطى نص نازع إلى الاستعاضة عن
الزمن بالمكان، وعن التركيب الساقى للأحداث، بتجميع
جزئيات المكان والشخصيات بصفتها الراوى - الكاتب
وتأملها فيخلقها خلقا جديدا ، فإذا حركة العين والذهن
والنفس بديلة عن الأفعال العادية التى تقوم عليها الرواية
عادة.

إن (إسكندريتي) بحث عميق عن جديد للأشكال و
قد تجررت من سلطة المهود، و ما هذا البحث إلا وجهها من
البحث عن حرية الإنسان يكبله قانون الإجماع ، وليس أبلغ
مما قاله الخراط من ذلك يصف العمل الإبداعى :

أما أنا فأزعم وأمل أن فى كتابتى كلها روحا
مخامرا هو وحده الذى يمنحها حياة - إن كان
ثمت - هو روح الحرية، والجدل، والتحرر من
غضبة السلف، أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو
العقلية، على السواء^(٦٥).

Forme et contestations dans le nouveau roman Québécois,
Québec Ed. Les leen de l'Université Laval, Québec 1987,
p.22.

وقد نهبت كابت همبورجر منمها أكثر تطرفا فى هذا الاتجاه، حيث
اعتبرت أن الأناة فى القصة المصوغة على هذا الشكل، هى «أنا تاريخية»
تجلى على الكاتب نفسه. انظر فى كتابها المرسوم:

Kakté, Hamburger Loiques des genres littéraires, Traduit
de L'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette. Par-
is: Ed. Seuil, 1986, Pour la traduction française p. 275.

مازال يظفر فوق أحلامه القديمة، وإن كان الآن
قد تصدع بشقوق رقيقة وقائلة^(٦٦).

هذا الصبى الطفل فى الثانية عشرة من عمره،
هش الجسم، ضئيل الحجم - هل أذكر - مع
هذا الصبى - حس الفرق وشبهة النقص
والاستماتة مع ذلك فى الدفاع عن الذات؟ أو
عن الفن^(٦٧).

هذه الشواهد الثلاثة تنطبق صراحة، بالتلازم بين
الكهل والصبى، ولم تستطع المسافة الزمنية الفاصلة بين
الانئين فصل هذا عن ذلك، فالبث عن الحرية قائم عند هذا
وعند ذاك، والدفاع عن الذات والفن ثابت لا يتغير، أفلا
يمكن القول إن الراوى الكهل يسمى من وراء كل هذا إلى
تغيير هذا العالم على شاكلة ما يطمح إليه الطفل فى براعته
وتلقائته وأحلامه التى لا حدود لها، وفى استكشافه الأشياء
يقلب وجوها تقليا، و فى حبه الإنسان حبا صوفيا؟

أما بعد:

فما يمكن أن نستخلصه من كل ما تقدم أن:

أ - (إسكندريتي) نموذج حى من نماذج التجريب
الروائى العربى المعاصر، مشبع بالمغامرات فى الكتابة التى
شملت العديد من مقومات القصص.

ب - وأن الكاتب كان ساعيا فيما كتب إلى تنشيط
فصل القراءة لدى القارئ وقد ملأ عمله بالشرارات إن من جهة
الحكاية، وإن من جهة الرواية (السر).

هوامش:

(١) تجد أمثلة عديدة لهذا الاتجاه الروائى فى الكتابات العربية المعاصرة من
ذلك نذكر:

إدوار الخراط، ترابها وصفران، يا بنات إسكندرية، حجارة بوبلر
إسكندريتي.

إلى الحورى، أبواب المدينة، ملكة الغراء، رحلة غاندى الصغير.

فرج الحور، الموت والبحر والجرد.

حيدر حيدر، الزمن الموحش.

Agnès Whitfield, Le Je (n) Illocutaire

(٢)

(١٦) نفسه، ص ٢٦

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique I II La perception esthétique* Paris: Ed. Presses universitaires de France 1953 p. 425

Ibid: P. 428.

(١٨)

Ibid P. 428 - 429.

(١٩)

(٢٠) إسكندراني، ص ١٦٠.

(٢١) يشير إيفر الحارث مسألة الجسد وعلاقتها بالروح في مقال له في **فصول** تحت عنوان «أنا والطائر: مقاطع من سيرة ذاتية للكاتب»، عن السلطة والحرية، فيقول: «مضى تعلم - كما عرفوا - كيف نواجه أفراسنا الجسدية (ثلى هي في صميمها روحية أليسا) دون خوف ودون زمّت ضابط ومفكر وداع إلى الجذب الروحي أساساً وإلى القسط في ساحات الحب الحق، **فصول**، الأدب والحرية، ج ٣، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، غريف ١٩٩٢.

(٢٢) جورج ماي، **السيرة الذاتية**، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، Georges May: *L'autobiographie* ٩٤ - ١٩٩٢ قرطاج ١٩٩٢، بيت الحكمة، Paris. Presses universitaires de France, 1979

(٢٣) اعتدل عثمان، «تفكيك فضاء النص في «زبابها زعفران»»، **مجلة فصول**، جماليات الإبداع والتغير الثقافي، الجزء الأول، المجلد السادس، العدد الثالث، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٦، ص ١٦٢.

(٢٤) إسكندراني، ص ٦٨ - ٦٩.

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique II: La perception esthétique* p. 445

Petit Robert *Dictionnaire de la langue Française* (1) re- (٢٦) diction dirigée par A. Rey et J. Rey - Debove, Montreal Canada. Ed, les dictionnaires Robert Canada S.CC 1988 p. 335

Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris: Ed: Seuil. (٢٧) Octobre 1995 p. 95.

(٢٨) لعل الطريف في تقسيم الحارث رواياته إلى فصول هو اختياره العدد التساعي (٩٩ فصول في الرواية) شكلاً للتركيب، على شاكلة ما مجده في يا بنات إسكندرية وتوابها زعفران. وأمواج الليالي. وحجارة بوبولير فكانه الحين إلى الفترة الجنية الأولى تعدد على مدى تسعة أشهر.

(٢٩) يمكن أن نسوق أمثلة عديدة لذلك، انظر:

توابها زعفران، ص ٤٥ إسكندراني، ص ٣٤.

توابها زعفران، ص ٤١ إسكندراني، ص ٤٤.

توابها زعفران، ص ٧ إسكندراني، ص ٤٩.

توابها زعفران، ص ١٥٣ إسكندراني، ص ١٣٣.

واظفر: يا بنات إسكندرية، ص ١٦٤، إسكندراني ص ١٨٠.

يا بنات إسكندرية، ص ١٠٨، إسكندراني ص ١٨٩.

يا بنات إسكندرية، ص ١١٣، إسكندراني ص ٢٠٢.

يا بنات إسكندرية، ص ١١٢، إسكندراني ص ١٩٩.

(٣٠) إسكندراني: ص ٢٥.

(٣) من أمثلة ذلك نذكر:

- **مخبريات الأشرار الطائرة**

- **محطة السكة الحديد**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٠

- **توابها زعفران**، **نصوص إسكندراني**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢ دار الآداب، بيروت ١٩٨٦.

- **يا بنات إسكندرية**، رواية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠

- **حجارة بوبولير**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

- **إسكندراني**، **مدينتي القديمة الحوشية** (كولاج روائي) دار ومطابع المستقبل بالقاهرة والإسكندرية، ط١، ١٩٩٤.

(٤) يعرف فيليب لوجان هذا النوع من القصص بقوله:

«هذه قصة استذكارية (استرجاعية) تصاغ بأسلوب تثير وينشؤها شخص حقيقي عن وجوده الخاص، وقد يتمّ طرح حياته الفردية بروي حكايتها، انظر.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris l'ed Seuil, p 975 p. 14

(٥) من مظاهر هروب الحارث من طلب التنجيس، التسميات المختلفة التي يطلقها على كتاباته الروائية، ويمكن أن نذكر أمثلة لذلك:

- **يا بنات إسكندرية**، رواية.

- **توابها زعفران**، **نصوص إسكندراني**.

- **إسكندراني**، **كولاج روائي**.

Jean Starobinski, *L'œil vivant II, La relation critique* Paris (٦) Ed: Gallimard, 1970 p. 83

(٧) إسكندراني، ص ٩٥.

(٨) إسكندراني، ص ٢٣ و٢٤.

(٩) نفسه، ص ٢١.

(١٠) يعرف فيليب لوجان المقعد السير ذاتي **Le pacte autobiographique**.

«... يكونه إقبالاً لتلمعي بين الكاتب والرواي والخصبة في النص»، ص ٢٥. ونحن وإن اقتننا بوجهة نظر هذا الباحث الجليل في تحديد مفهوم المقعد السير ذاتي، فإننا لسنا مقتنعين كل الاقتناع بالحدود التي أقامها بين السيرة الذاتية الحقيقية والسيرة الذاتية الروائية. إذ ما من سرد لماضي إلا وهو خاضع لقلم الحاضر، وهو لذلك قابل للتصريف والزيادة والتقصير، ولذلك نكل سيرة ذاتية فيها بعد روائي متخيل.

(١١) إسكندراني، ص ٣٦.

(١٢) يرى ستاروبنسكي أن الزمن هو للكون الأسلي سواء بالنسبة إلى السيرة أو إلى السيرة الذاتية، ومن لم لا مكان للوصف في مثل هذا النوع الأدبي. أرجع إلى: Jean Starobinski, *L'œil vivant La relation critique* p. 83.

Gerard Genette, *Figures III*, Paris: Ed. Seuil 1972 p. 147. (١٣)

(١٤) إسكندراني، ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٧.

(١٥) نفسه، ص ٢٥ - ٢٦.

- (٣١) نعل ما فاته شاكِر عبد الحميد في حقه للزمس في الزمن الآخر لإدوار الحراط ينطبق تقريباً على الزمن في إسكندر بنى فهو الذى رسم هذا الاحتلاذ بين الأرملة بالازمن، انظر.
- شاكِر عبد الحميد، الزمن الآخر، الحلم وتصوار الأساطير مجلة فصول، الأدب والإيديولوجيا (الجزء الثاني) المجلد الخامس - العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٥، ص ٢٤٤
- (٣٢) إسكندر بنى، ص ١١٣
- (٣٣) نفسه، ص ١٥٥ - ١٥٦، ص ٩١
- (٣٤) نفسه، ص ١٥٦
- (٣٥) نفسه، ص ١٧٨
- (٣٦) إدوار الحراط، لىلى الثانية بعد الألف لا تنهى. مجلة فصول، استلهاهم ألف لىلى وليلة، الجزء الثالث، المجلد ١٣، العدد ٢، صيف ١٩٩٤، ص ٣٩٦، ٣٩٥
- (٣٧) إسكندر بنى، ص ١٢٤
- (٣٨) نفسه، ص ١٢٨
- (٣٩) Maurice Couturier La Figure de l'auteur, p. 88
- ليس هذا القول منسوباً لكونتوريس وإنما أحذه عن المجامع ومن المذونة النقدية الحديثة، وهو يرى في موطن آخر أن للكاتب في الرواية الحديثة حصراً بارزاً، ص ٩٤
- Oswald Ducrot, "Analyses pragmatiques" in: *Communication* no 32 Les actes de discours p. 33
- François Récanat: Qu'est ce qu'un acte Locutionnaire in (١١) *Communication* no 32, 1980 p. 270
- إن التكلم عندما يتكلم بنجر كلاماً له معنى في ظاهره، ولكنه يحمل معاً لممتلك مخصصاً. قد يكون هذا الفعل فعل إثبات شيء يريد أن يدفع المخاطب إلى تصديقه، وقد يكون هذا الفعل حاملاً لاستفهام متجه إلى المخاطب، وقد طلب منه الإجابة عنه إلخ، وهذا الفعل يسمى فعلاً لا قولياً
- (١٢) إسكندر بنى، ص ١٥٦
- Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux medias*. Paris. L.d. Seuil 1980 p. 14
- (١٤) إسكندر بنى، ص ١٦٦
- (١٥) نفسه، ص ١٢٠
- Henri Bonnet *Roman et Poesie, Essai sur l'Esthétique des Genres: La Littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust* Paris, Ed. A.G. Nizet Paris 1880 P. 74
- (١٧) إسكندر بنى، ص ١٠٦

- (٤٨) للمصدر السابق، ص ٥٨
- (٤٩) نفسه، ص ١٤١
- (٥٠) نفسه، ص ٣٤
- (٥١) نفسه، ص ٢١٧
- (٥٢) نفسه، ص ٧٩

نلاحظ أن الضمير المتكلم لتفرد كثيراً ما يتحول إلى ضمير متكلم في صيغة الجمع عندما يتعلق الأمر بالحديث عن حركة الفلت المفرد مع الأم أو مع الصديق أو مع المرأة، وكثيراً ما يتناسى المتكلم في هذا السياق ضمير الجماعة ليتحدث عن نفسه، ومثال ذلك قوله: «وسمعتنا في الوقت نفسه فرقعات الرصاص في الهواء كأنها غير جدية لا تخمل خطراً، أقية من نوافذ البناية الزجاجية الشاهقة، ورأيت الناس يسقطون بصمت» ص ٤٣

- (٥٣) إن ما ألفت النظر في تشكل الذات للتكلمة بأشكال مختلفة هو كيفية الانتقال من شكل إلى آخر دون سابق إعلام ودون مبرر ظاهر؛ إذ كثيراً ما يذهب صوت الراوى ثم يرجع فجأة؛
- (٥٤) الفكرة منسوبة إلى كل من جاثيه وريزير وفرويد، وقد وردت في معجم مصطلحات التحليل النفسى تأليف: جان لابلاش و ج ب بوتنليس، ترجمة: مصطفى حجازى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢: ١٩٨٧، ص ١٢٤

- Jean Loubard *Variantes romanesques de quelques épistodes Historiques* in: *Revit et Histoire* ouvrage publié avec le concours du centre National des lettres, P.L.F 1984. p. 96
- Jean Starobinski *La relation critique* p. ورد ذلك في كتاب 96

- (٥٧) إسكندر بنى، ص ٥٨
- (٥٨) إسكندر بنى، ص ٤٩
- (٥٩) Dorit, Cohn, *La transparence interieure*, أرجع إلى كتاب *Modes de representation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony. Paris. Ed Seuil 1981 p. 49, 50, 67, 68.

- (٦٠) إسكندر بنى، ص ٦٠
- Dorit Cohn *La transparence interieure*, p. 43, (٦١)
- (٦٢) إسكندر بنى، ص ١٣٧
- (٦٣) نفسه، ص ٥٦، ٥٥
- (٦٤) نفسه، ص ٨٠
- (٦٥) إدوار الحراط، أنا والطاير، مجلة فصول، المجلد الحادى عشر، عدد ٣، صيف ١٩٩٢، ص ٥٠

قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى

* اعتدال عثمان

وغير المرئى، ويكتسب المحدود والعارض من صراعات البشر ومفردات حياتهم المتقشفة، والمتكرر من دورات الفصول ومواسم الجذب الطويل والمجاعات والأوبئة من جانب، والسيول والعواصف الرملية من جانب ثان، صفات سحرية وخارقة، ينحو السرد من خلالها إلى أسطورة الواقع، بمعنى صنع أسطورة خاصة، تتشكل من خلال إحالة نصوص الكونى إلى بعضها وتكرار الأحداث بصياغات متغايرة على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية، تماش مرات ومرات، ولا تكف عن التوالد فى كل نص جديد، فيما ترتكز الكتابة فى الوقت نفسه على الموروث الشعبى العربى والأفريقى، الذى يقدم الكاتب بتشكيكه وإعادة تركيبه عن طريق مواجهة الشفاهى بالمكتوب والمكتوب بالشفاهى، بصورة مدهشة، وبغير حدود مرسومة.

لقد ساعد المكان الصحراوى المعزول على الاحتفاظ بأنماط حياة بشرية وحيوانية ونباتية، تقترب من الحالة

يمثل المشروع الروائى للكاتب الروائى الليبى إبراهيم الكونى إضافة حقيقية للأدب العربى، فنصوصه المتعددة تتسم باتساع رقعة النسيج القصصى وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشرى فى بكارته الأولى، متمثلا فى قصة أجيال متعاقبة لقيائل الطوارق المنتشرة بالصحراء الكبرى فى المنطقة الواقعة جنوب غرب ليبيا، المتاخمة لجنوب شرقى الجزائر، بالإضافة إلى المناطق الشمالية لمالى والنيجر وتشاد. يتميز السرد بتدفق فياض، يمتزج فيه الواقعى والتاريخى والأسطورى، ويتخذ طابعا ملحميا يصور صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة فى ظروف يئسية بالغة القسوة والتطرف، وفى أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة، على حين يتشكل السرد من طبقات متراكمة ومتداخلة، توجد مترازمة فى النص الواحد ومتكررة على امتداد النص. فى هذا العالم الروائى تسقط الحدود بين الحداثيين والواقعيين والأسطوريين، وبين المرئى

* قاصة وثاقدة معصرية.

أجل أن يثمت روح الصحراء وذاكرتها النسبة فيتحد بجمالها وصخورها وروادها وذرات رمالها، ويستنطق الساكنين فيها، لا فرق بين إنس وجن وحيوان وطيور ونبات. وتكتسب هذه العناصر على امتداد النصوص طاقات سحرية، فالجبل يتكلم في رواية (المجوس) (١، ١٥)، (***). وللحجر والماء والسماء لغات في رواية (السحرة) (١، ٤٩٦ - ٥٦٢). أما الريح فهي مطية الجان، ولها خصيصة تنقل الأسرار، فمن ضاق صدره بسر في الصحراء وأسر به إلى الريح، لا يلبث أن يجده ذاتها بين الملأ، فيستحق القصاص بقطع اللسان على نحو ما نجد في رواية (خسيف الدرويش) (٣٢ - ٤٠ و ١٢٣ - ١٣٢) على سبيل المثال. والمهرى الأبلق يصبح قرينا للراعى أوغيد في رواية (التبر) فيتوحد مصيرهما حياة وموت. وطائر الصحراء المسمى الطوارق «مولا مولا» تعاد تسميته مرات، فيكون أحيانا طائر الفردوس الذى علم أوداد الغناء في رواية (المجوس) ويصبح أحيانا أخرى طائرا أسطوريا في رواية (السحرة) يتحد به يورو - الذى هو كل الكائنات - بعد موته فيصير هو نفسه الطائر المفارق الذى ينشد أنشودة أبدية. وكذلك فإن النبتة الصحراوية النادرة المسماة «الرفاس» تصبح كثرًا وهي في الوقت نفسه عشبة الجن ذات الخصائص الخارقة. ويتوالى على امتداد النصوص انتقال الكائنات من بدن إلى بدن آخر، واتحادها وتكاثرها وإعادة تسميتها وتسمية الأشياء في سياق روايتي واحد ومتعدد في آن.

وفي هذا العالم السحري يصبح أبناء الصحراء هم «أحفاد الجن» (السحرة ١، ٩)، الذين يقرأون النبوءات في عظام الذبائح والقرابين ويتخذون أقرانًا من الجان، فيتبادل المرتضى وغير المرتضى الخواص، أو تتخذ النساء أزواجهن من أهل الخفاء ينجن منهم الخس، وهم - على نحو ما ورد في ققه اللغة للشمالى - خليط بين الإنسان والجان. وكذلك، فإن الصحراء لا تكف عن التحول فتقلب الحسان إلى حية أو غولة، أو ينقلب الجدى إلى أقفوان. ويرجع إلى هذا الطابع نفسه قول الراوى في رواية (بر الخيمتر): «نحن في الصحراء أمة واحدة، لا فرق بين ملة وملة، بين مخلوق ومخلوق، بين إنسان وجان، بين طير ودابة» (٣٢)، على نحو ما يصبح أيضا مواطن الطوارق بالصحراء هو «الوطن الوحيد الذى يتبدى فيه الأسلاف ليشاركونا الحياة» (السحرة ٢، ٦٣).

الطبيعية للمجتمعات الرعوية البسيطة، على حين تميزت قبائل الطوارق بهوية ثقافية ولغة وعادات وتقاليد وطقوس خاصة، تكشف عن خصائص غنية ومركبة، تختزن مراحل حضارية متعاقبة، بدءًا بالعصر الحجري المبكر، ومرورًا بفترات خصوبة شديدة استمرت حول البحيرة الكبرى بالصحراء إلى أربعة آلاف عام قبل الميلاد حين ساد التصحر. ولقد بقت أطلال هذه المرحلة الحضارية قائمة إلى أن جرفتها السيول الشهيرة عام ١٩١٣م (٥٥).

يتخذ الكونى هذا الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي مادة تخیيلية، يبنى بواسطتها عالمه الروائي عن طريق العودة المتكررة إلى وحدات سردية كبرى، يمثل بؤرتها المكان الصحراوي - المعزول جغرافيا - حيث تنطلق الأحداث والشخصيات كي تعود إليه في زمن دائري، يتكون من مستويات زمنية عدة، يتقاطع عبرها نظام الحياة البدوي القائم على الترحال الدائم، ووقائع الصراع القبلي، وأحداث الغزو الخارجي، الإيطالي والفرنسي، ودخول المغامرين إلى عالم الصحراء، ودور الطرق الصوفية، خصوصًا الطريقتين القادرية والنيجانية، فضلًا عن تقاطع النظام المعرفي والقيمي، المستمد من ذلك النسق الميثي نفسه. تكشف دوائر السرد أيضًا عن جانب آخر يتمثل في طبيعة المزاج البدوي، اللائذ بالنهايات القصوى، المتروحة بين العشق الإلهي والعشق الذنبوي، بين طلب الحقيقة أو «واو» الواحة الضائعة التي لم يدخلها أحد ولم ييأس من بلوغها أحد من جانب، وغواية الثروة والسلطة وشهوات الجسد من جانب ثان، فضلًا عن دراما الحياة والموت والبحث الإنسان عن المعرفة ومعنى الوجود.

يتواتر العنصر السحري والخرق على امتداد الأعمال الروائية ويحتل مساحة كبيرة من فضاء النصوص، على نحو يؤدي إلى تدفق سردي، يعوض عزلة الواقع ويضفى على مفرداته المحدودة صفات متغايرة الخواص، فيما يعمد الكاتب إلى تقديم السرد عبر صوت الراوى العلوم بهذه المرجعية الخاصة، فيقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور يتماهى مع منظور الشخص القصصية، للتنمية إلى المكان بمحدداته الجغرافية التي تفرض نسقًا للحياة، يتسم بأفق معرفي يتجاوز فيه الديني والسحري. هذا الراوى الواحد يتعدد ويتقسم من

الواحة التي نسعى إليها.. ضمننا في الماضي وأضنا المستقبل» (الجوس ٢، ٥٠) وذلك لأنه قد «كتب على القبيلة الزوال» (واو الصغرى، ١٤١). لكن هذا الزمن المنقضى نفسه يشكل ذاكرة النصوص فيبدأ زمن الكتابة من النهاية، ليصبح هو الزمن «الذي يجمع كل الأزمنة (تماما مثل) المكان الجامع لكل الأمكنة» (بر الخيتور، ٤٢) والشخصية القصصية المجسدة للكائنات كلها. لكن ذلك الزمن هو أيضا اللازمان، لأنه يعتمد الذاكرة، فيستدعي الراوي إلى النصوص أزمنة ترجع إلى بدء الخليقة فضلا عن أزمنة تاريخية وسحرية متداخلة.

من بين الأزمنة البدئية نجد مثلا إحالة متكررة إلى زمن كانت فيه الحمادة - المركز الرئيسي لقبائل الطوارق - هي «الأرض البكر الأولى التي فازت ببركتة تعالي، ففضأها واختلى فيها ليعجن من طينها قوام السلف الأول» (الجوس ٢، ٦٢). ذلك الزمن الأول يكتسب عبر الخفيلة صفات سحرية حين «كانت الحجارة مازالت طينا طريا، وكان الناس يعيشون مع الجن، ويتكلمون مع الدوان» (السحرة ١، ٣٢). (الدوان تيس جيلي انقرض منذ القرن السابع عشر وبقي بالصحراء، ويعتقد الطوارق اعتقادا طوطميا أنه حيوان مقدس مسكون بروح الجد الأكبر للقبيلة). تتكرر الإحالة إلى هذا الزمن نفسه في موضع آخر من الرواية نفسها ولكن بصياغة مختلفة، فهو «الزمن الذي كانت فيه الحجارة مازالت رطبة، والطير يتخاطب بمنطق الإنس، وأهل الصحراء يتخذون حسان الجن أزواجا لهم» (السحرة ١، ٢٨٤)، كما كانوا يسكنون «الواحة التي لا يحمل سكانها أسماء» (بر الخيتور، ٤٢). ويعود الراوي - في أكثر من موضع - إلى تاريخ ما قبل التاريخ، قبل اكتشاف المعادن وظهور الأشكال الأولى للمقايضة، فضلا عن المرحلة الحضارية التي قامت حول ضفاف البحيرة المظلمة التي طمرتها العواصف الرملية والسيول، على نحو ما نجد مثلا في الجزء الثاني من رواية السحرة (٣٠٠ - ٣٠١).

تنتثر في النصوص إشارات إلى وقائع تاريخية محددة في عصور متباعدة، عاشتها أجيال متعاقبة، يقدمها الراوي كلها بالقدر نفسه من الأهمية التي يضيفها على الزمن

وإذا كانت هذه العناصر السردية تحيل بقوة إلى التراث الشعبي في (ألف ليلة وليلة) مثلا، وأيضاً إلى بعض الأساطير العربية والأفريقية بما يحتاج إلى دراسة خاصة، فإن ما يميز نصوص الكوني هو ابتكار أسطورة موازية ومرتبطة بهذا التراث نفسه، لكنها تميد تكوينه وابتكاره في السياق الروائي بما يتضاهى ونهج في الكتابة لدى عدد من روائيينا العرب، تشغلهم إعادة اكتشاف طرق مغايرة للقصص تتبلور من خلالها خصوصية الرواية العربية المعاصرة.

تتم العودة المتكررة إلى الحدث الواحد في أعمال الكوني من خلال مواقع زمنية متباعدة، على حين يتجزأ الحدث نفسه فيدخل ضمن عناصر أخرى في دائرة من دوائر السرد التي تفتتح على غيرها. وينتج عن هذا المنحى في الكتابة تركيب متنزج فيه وجهات نظر مختلفة، تمثل المنظور الزمني للجماعة في وعيها المكثف باللمحظات الفارقة في تاريخ القبيلة من ناحية، فيما تتلقى الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة في الفعل القصصي بصياغة مغايرة من خلال موقع زمني آخر. أما الراوي المتحد بشخصه والمتزامن معهم، فيقوم بدور مزدوج فهو ينظر إلى العالم الذي يقدمه من داخله فيما يقوم في الوقت نفسه بإدارة السرد من خارجه عن طريق قفزات زمنية تعترض الجري البطيء المتكرر لتعاقب السنوات والفصول، كي يكشف في بداية دائرة سردية وبداية دورة من دورات الحياة عن نهايتها. فالراوي الذي يقدم الأحداث بمصداقها البريء من منظور الجماعة والشخص القصصية هو نفسه الكاتب الضمني الذي يواجه كل شيء في عالمه الروائي بضده ونقيضه، فما بدا ديمومة تواصل بمعزل عن العالم الخارجي بغير انقطاع، ينكسر باقتحام متواصل لهذا العالم نفسه وتغير نسق الحياة البدوية الرعوية. وما بدا على المستوى الظاهري للقصص استعادة لعالم الطوارق، يكشف على مستوى ثان استحالة المحاولة، بما يتجلى في تفكيك أسس هذا العالم المخلق المعزول وخلخلة نظامه الحيائي والمعرفي من داخله. إن زمن الكتابة يبدأ من اكتمال دائرة زمن الجماعة ودخولها في الغياب. لذلك، فإن الراوي/ الكاتب الضمني الذي يستعير صوت الجماعة يقول: «نحن مسافرون أضنا الطريق إلى

ناحية ثانية دوائر السرد المرتبطة بالشخص القصصية ويقودها على نحو يكشف في بداية دورة الحياة عن نهائيتها، فإن دائرة السرد الخاصة بشيخ الطريقة القادرية في رواية (الجهوس) على سبيل المثال تبدأ في الجزء الأول من الرواية بمقتل الشيخ الذي خان العهد ووقع في غواية السلطة واكتناز المال، ذلك لأن «الذهب والله لا يجتمعان في قلب العبد» (٥٥)، وتفرض هذه الدائرة في هذا الجزء نفسه إلى حكاية الحسناء وأوداد من ناحية وحكاية أوعا والبشر من ناحية أخرى؛ إذ يقود شباب القبيلة لحماية فوهة البئر بأجسادهم ضد مكائد الرمال، ثم يفتح السرد من جديد على الدائرة الأولى ولكن خلال مرحلة سابقة على مقتل الشيخ لتصور صموده إلى الزعامة واجتذاب الأتباع وصراعه ضد القبائل الأفريقية الغازية. وفي الجزء الثاني من الرواية تتلقى الحدث نفسه بتفاصيل جديدة من منظور الزعيم الذي يستعيد المراحل السابقة كلها، بعد أن كان قد تنازل عن السلطة واختار الاعتزال في الصحراء.

وعلى نحو ما يتشكل فضاء النصوص عن طريق المزج بين التاريخي والواقعي والأسطوري، فإن الحدث الذي يتكرر بصياغات مغايرة من خلال وجهات نظر زمنية متباينة قد يتكرر أيضا من خلال شخصية قصصية بعينها، تحمل أكثر من اسم. إن دوائر السرد تتشكل في رواية (الصحرة) على سبيل المثال لتقدم رحلة فعلية ومجازية تقوم بها شخصيتان رئيسيتان هما جبارين وبورو. تتخذ الرحلة مسارا دائريا يبدأ من وطن الطوارق ويمتد عبر الصحراء ليعود إلى نقطة الانطلاق. ومن خلال الرحلة تتجلى أسئلة الوجود البشري وتناقضات الإنسان الجامعة بين الضمة والبهاء والقبح والبراءة والإثارة والأثرة والغيرة القاتلة في آن، وعلى نحو ما يتصد في العلاقة المركبة بين جبارين وقرينه بورو، فيما يتضح أيضا أنهما شقيقان. أما الهاجس الذي يسكنهما فهو البحث عن الهوية الثقافية المهشمة واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والحو، تلك الذاكرة الموعلة في القدم والمرتبطة في الوقت نفسه بالماثور الشعبي وتراث الأسلاف، الملتاثر عبر الصحراء، والمتمثل في «كتاب أنهي الضائع». إننا نجد في الجزء الأول من رواية (الصحرة) دائرة من دوائر السرد تقدم

الصحري. فهناك، على سبيل المثال، إشارات إلى فتح المرابطين - الذين يرجع المؤرخون أصولهم إلى قبائل الطوارق - لمدينة تمكنتو بحالي ونشر الدعوة الإسلامية في القارة الأفريقية، والعودة المتكررة، خلال مراحل الجذب والجماعات لتغير القبائل الأفريقية على الصحراء الكبرى، فيما تستقطب النصوص أحداث الصراع القبلي ممترجة بمؤثرات التراث الشعبي الأفريقي. هناك أيضا إشارة إلى «الغزاة الطليان (الدين)» كسروا المقاومة بالسواحل وتدفقوا إلى الصحراء الكبرى من الشمال» (التير، ٧٣). والراوى في الرواية نفسها من سلالة زعيم القبيلة «الذي حارب الفرنسيين» (١١٩). وهذه الأزمنة التاريخية المتباعدة تعود لتتداخل من الزمن الصحري، فليجأ زعيم القبيلة إلى أهل الخفاء ليعاونوه في صد هجوم الغزاة فيستجيبوا ويتحولوا إلى «جند جبارية» (الصحرة، ٢، ٣١٥). كما أن الزعيم يقتسم الأسلاب مع قبائل الجن بعد الفوز على الأعداء في رواية أخرى هي (الجهوس) (٢، ٣٣٥).

يتحمل دور المفاسرين في رواية (نزيف الحجر) في شخصية جون باركر، المستشرق الشغوف بتاريخ الطرق الصوفية في الصحراء، الذي هبط عليها عام ١٩٥٧، حاملا غرائز المياد للإنسان والحيوان في آن. فهو لا يكف عن تتبع الفتى الراعى «أسوف» الذي يعيش حالة الفطرة والبراءة الأولى في ديمومة زمن يبدو غير انقضاء، فيقيم في الخلاء حارساً للرسم والنقوش التي خلفها الأسلاف على جدران الكهوف الصخرية، لا يأكل لحم الحيوان ولا يصرف معنى النقود أو معاشر النساء. غير أن الرجل الغريب لا يكف عن مطاردة الراعى، ولا يكف في الوقت نفسه عن التهام لحم الغزال البري المهدد بالانقراض، على حين يستعيد النص مقتل هابيل على يدى قابيل، محيلا إلى أسطورة الرضيع الذي رضع دم الغزال عند مولده فشب متعطشا إلى الدماء.

ويستمد حدث قتل الأخ لأخيه بسبب الغيرة في سياق رواي آخر من خلال شخصيات رواية مغايرة في رواية (الصحرة)، على نحو ما سأوضح في موضع تال.

وإذا كان الراوى يقوم في نصوص الكونى بوظيفة مزدوجة؛ فيتماهي من ناحية مع صوت الجماعة ويشكل من

في آن، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرمي قلبه في يد معشوق أرضي آخر. فيلجأ إلى تخليص قيود الارتباط والامتلاك بالتخلي أو بفعل قتل يتحقق نصيباً أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر في مواضع عدة من النصوص قول الراوي: نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التي نجها أكثر مما ينجى. أو أنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينجى، لهذا السبب تخفى الشخصيات الرئيسية إما بالاختباء في مغاور الجبال أو بمواصله الترحال الدائم، على نحو ما نجد على سبيل المثال في روايات (المجوس) و(فتنة الزوان) و(بر الخيتور). لكن الولاة لشرع الصحراء ووصايا الأسلاف والصراع البطولي ضد لعنة الدمار الذي يلاحق نظم الحياة ومنظومات المعرفة ذات الأفق المطلق، حين تخف في الاتصال بالعالم الخارجي والتواصل أخذاً وعطاء، ما يلبث أن يقود إلى احتمال دائرة العزلة بتحقيق النبوءة التي قضت بزوال القبيلة نفسها، بسبب الضعف الاجتماعي الذي يصيب السلالة. إن أوجيد الذي يستبدل زوجه المعشوقة في رواية (التبر) بالمهرى الأبلق فيمض متحداً به في الخلاء يلقى مصيراً فاجماً بتقطع أوصاله على أيدي أعدائه. وجبارين في رواية (السحرة) يقتل الحسنة المعشوقة ليلة القدر الأول ليرتغل بحثاً عن تراث الأسلاف، ثم يعود ليقتل المعشوقة نفسها من جديد ليلة القدر الثاني. والعاشق في رواية (الدمية) يقتل معشوقه الألف مرة ويلقى القصاص راضياً لأنه لا يمكن الاتحاد الكامل بين كائنيتين إلا في الموت. والدرويش في رواية (المجوس) يقوم بإخصاء ذاتي ليقمع داخله عشقه المستحيل للحسنة. والدرويش في رواية أخرى هي (خريف الدرويش) يتنزه بذبح نفسه، فيما يفضي سفاح المحارم في رواية (عشب الليل) إلى قصاص الموت الذي توقعه الابنة بأبيها وبنفسها في آن.

وعلى نحو ما يتعدد المكان الواحد ويتكرر الحدث بصياغات مختلفة، من مواقع زمنية متباعدة، وتكتسب الشخصيات صفات متغايرة الخواص، فإن الخيلة الروائية الخصبه تلجأ أيضاً إلى اللعب الحر للدوال. ومن أبرز الأمثلة التي يتوافر ظهورها على امتداد النصوص دال «واو» ف «واو» على الخريطة موقع محدد، يقع في قلب بحر الرمال الكبير وتشير إليها النصوص باستفاضة بوصفها الواحة التي قامت بها

أمتولة لقصة قابيل وهابيل من خلال شقيقتين يقتل أحدهما الآخر بسبب الغيرة وبذنه، فيفقد اسمه الأول وظله. لكن الأخ المقتول ينهض من قبره ويعود إلى الحياة، فيما يجهل بدوره اسمه الأصلي، فيعيد ساحر القبيلة تسميتهما بأسماء جديدة، يحملانها عبر الرحلة، بما له من دلالة على أن فقدان الاسم في الحالتين يشير إلى ضياع الهوية بالمعنى الثقافي والبحث عنها في آن. وإذا يعاد قص الحدث نفسه في مواضع أخرى من هذا الجزء، فإنه يتداخل ودوائر السرد الخاصة بطقوس القدر الأول لجبارين بالحسنة ورحيله لمواصله الرحلة ثم عودته حيث تقام طقوس القدر الثاني بالحسنة نفسها. ولا يستعيد الشقيقتان أسماءهما الأولى إلا في نهاية الرحلة ونهاية الجزء الثاني من الرواية - حيث تكتمل الدائرة بالوصول إلى نقطة البدء، كى يكشفنا أن لحظة الوصول هي نفسها لحظة اليقين؛ أن الحال قد فسد وأن الأمر قد قضى بغير رجعة.

يتوتر القصص على امتداد النصوص في الدوائر السردية المرتبطة بالشخص بين نزوعين متعارضين يتناوبان الشخصيات وتتقلب من خلالهما المصائر بين تلبية نداء الترحال الدائم ورفض روابط الاستقرار أو الاعتزال والبحث عن الحقيقة المطلقة من جانب، والبحث عن التراث الضائع من جانب ثان، مقابل نداء الحياة المستقرة والعمران. إن الشخصيات المسكونة بالصحراء من المنطق وأهل الحكمة والمواجد الصوفية والدراويش والرعاة والمبارين وأهل الخفاء يجسدون نمط الحياة البدوية وتاموس الصحراء ووصايا الأسلاف التي أخبرت الأجيال أن «قدرها هو الرحيل» (السحرة ١، ١٢٦) وأن الخطيئة الأساسية تتمثل في مخالفة هذا التاموس، تلك المخالفة التي تحدث طوال الوقت لأنها محكومة بقدر آخر هو «نيان». لذلك، يدبر الراوي/ الكاتب الضماني السرد كى يفضي إلى مصير مأساوى ينتهى بدمار هذه النماذج الإنسانية، نفسها، إذ لا يكف نداء الحياة عن اجتذابهم، فيما يجسدون مغامرة الإنسان في الوجود وتراوجه بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع.

تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومنهوى توقعه الذات العاشقة بنفسها والمعشوق

وتسمى «تماق» وأبجديتهم المسماة «تيفيناغ»، وترجمتها إلى اللغة العربية في آن، وذلك فضلاً عن رموز التماق والحكم والأمثال والأساطير والأشعار والمواويل الصحراوية والطقوس والعادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة. إن إيراد هذا المأثور في متن النصوص وتحويل شفرته اللغوية المجهولة إلى اللغة العربية والتفاعل الناشئ بين شفرات لغوية متباينة في السياق الروائي نفسه، يجعل من ذاكرة الغياب حضوراً يدخل في نسج الأدب العربي الحديث، على حين يجعل اللغة في نصوص الكوني الصحراوية تنوّر على امتداد السرد بين الغياب والحضور، وبين الشفاهي والمكتوب، وبين تصوير إيقاع الحياة البطيء المتكرر والتدفق السردى الغياض بطلاقات شعرية مدهشة، لا تشحن الدوال المفردة بمدلولات متغايرة الخواص فحسب، بل تجعل السياق الروائي يتمتع من كنوز ثرة تخزنها الذاكرة الثقافية العربية، وتضيف إليها رافداً مجهولاً ومهشماً بما بلغت أنظارنا إلى روافد أخرى، ذات جذور حضارية عميقة ومتنوعة، يثرى استلهاها واقع الرواية العربية المعاصرة، كما يجعل كتابات الكوني تسهم بدورها في إعادة اكتشاف منابع للفن وطرق في السرد العربي تتميز بسماط خاصة.

إن القص في نصوص الكوني كلها يعتمد رؤية تقوم على قانون النقااض والأضداد، فبناء العالم الروائي يكشف المسكوت عنه في هذا العالم نفسه ويتمثل في عزلة المكان التي تتضافر مع استدارة الزمن كي تلطم الدائرة على حيوات الشخصور القصصية بما يفغنى إلى نهاية ذلك العالم نفسه ودخول نظام الحياة المرتبطة به - بشقيه المعيش والمعرفى - إلى زوال. لكن النهايات تصبح بدايات لكتابة تتحقق في كل نص جديد. هذه الكتابة تنشئ الأسطورة، فيما يقوم الكاتب الضمنى بتفكيكها من داخلها وإعادة تركيبها بصورة متواصلة في النص الواحد وفي مجمل النصوص، وكذلك فإن عناصر السرد تكتسب على امتداد الأعمال الروائية صفات متغايرة الخواص، لا تكف عن التحول والتوالد بغير حدود مرسومة، على حين تظل الدلالة الكلية للنصوص مرجأة ومفتوحة على احتمالات التأويل في آن.

حضارة «واو» الكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها «ريح الجنوب مستعينا بالرمل للعب» (السحرة ١، ١٣٦)، وهى أيضاً الفردوس المفقود الذى طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقي اللثام كى «يستر فمه الذى كان سببا فى طرده من «واو» بعد أن أكل اللقمة الحرام» (المجوس ٢، ١٦). نجد أيضاً أشارات عدة إلى «واو» واحة الحقيقة المطلقة التى لم يعثر عليها أحد، وبالرغم ذلك لم يتوقف البحث عنها منذ آلاف السنين لأن «الباحث يرى نعيمه فى البحث نفسه وليس فى غاية البحث» (بر الخيتور، ٥٥)، ولأنه يعلم أن «واو» داخل كل فرد فى صدره فى قلبه» (المجوس ١، ١٨٦) وليست فى العالم الخارجى.

«واو» بالإضافة إلى ذلك هى الأسطورة الصحراوية التى تشير إلى واحة «لا يعثر عليها إلا التائهون الذين قعدوا الأمل فى النجاة.. (على حين أنه) لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملاً بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت.. (لكن) ما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفى» (المجوس ١، ٨٥). وأهل الصحراء لا يستغربون أن يحكى النذير (الأعمى) أساطير جديدة. عن «واو» لم يسمع بها أحد من قبل» (المجوس ١، ٣٠٩) وهذه الأساطير تختلف فى كل رواية جديدة. يدخل دال «واو» فى سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم الواحة الضائعة. وبناء الواحة يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال ويتم مخالفة شرع الصحراء الذى يقضى بأن «الموت يأتي مع اكتمال النيان.. (لهذا السبب) يهدم السلطان بالليل ما بينه حكيم النيان بالنهار» (بر الخيتور، ٦٩). لكن «واو» الواقع والاستقرار تستمر فى الوجود فتصبح محورا لرواية «واو» الصغرى، والدمية، وذلك لأن «قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم» (بر الخيتور، ٥٣ - ٥٤).

وإذا كانت «واو» علامة نصية رئيسية فى النصوص فإنها ترتبط أيضاً بعلامة نصية أخرى، لا نقل الإحالة إليها استفاضة هى «كتاب آهى الضائع»، ويمثل - كما ذكرت - المأثور الحضارى والشعبى الذى يستدعيه الكتاب بكثافة ويتجلى فى النقوش والرسوم المحفورة على جدران الكهوف الصخرية التى تثبت فى النصوص بلغة الطوارق الأصلية

الثقافات. يحلنا هذا المنحى في الكتابة إلى أعمال أدبية نظرية في الأدب العالمي منها على سبيل المثال (ماتة عام من المزلّة) لجارنيا ماركيز و(اسم الورد) لأمبرتو إيكو، وذلك من حيث مصير الدمار الذى تلقاه الأنظمة الحياتية والمعرفية المغلقة، سواء بالإعصار المدمر للقريّة ونهاية السلالة في الرواية الأولى، أو بالتهام الحريق للكاتدرائية والمكتبة وتقوض النطق الكهنوتى المعزول في الرواية الثانية، أو من خلال رؤية مناظرة ومختلفة نوهية عربية ترتبط بمرجعية ثقافية مغايرة ومعرفة وليقة حميمية بهذه المرجعية ذاتها.

إن أهمية نصوص الكوني لا ترجع إلى هذه الجوانب فحسب.. كما لا ترجع إلى حيوية تصويره الطابع الصحراوي وامتلاكه خيالا خلقا بينى بواسطته أسطورة معاصرة لها عمقها الوجودى والتاريخى وتقنياتها المتميزة التى تنفس هواء نقيا، مكتنزا بالشعر، وذلك لأن الكتاب يقدم في الوقت نفسه رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف، وآليات نصية تبنى وتقوض كى تعيد البناء على أساس جديد، فيما تتخفى الدلالة الكلية في عتمة المعانى المراوغة الخلافة في آن. وإذا كان غنى النصوص ذاتها وإشعاعاتها القوية في اتجاهات متباعدة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل في دوائر الخيال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل في مسعى كاتب عربى لأن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر في العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده.

ويبقى الحلم أن تظل الحياة أكثر إنسانية وعدلا، وبظل الوجود أكثر بهاء وثرًا.

هكذا، نحلنا النهايات إلى البدايات من جديد في دورات لا تنتهى، تشكل بنية سردية مراوغة، تتفرع من خلالها الوحدات السردية إلى شعاب وهادى، وتتكون منها دوائر السرد والتخييل التى تفتح على بعضها، فتفضى الواحدة منها إلى الأخرى، كأنها المتاهة الصحراوية أو المغارة في بحر الرمال العظيم.

غير أن نصوص الكوني نكتشف أيضا عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يتمثل التجربة الإنسانية والثرات العالمى تمثلا عميقا، ويتضافر هذا الجانب مع السياق الروائى عن طريق انتقاء بالغ الدقة والتنوع لمصادر المقتبسات المتصدرة لفصول الأعمال الروائية كلها. إن التنوع الكبير في وجهات النظر التى تحيل إليها المقتبسات تتضمن تداعيات فلسفية من الشرق والغرب، ومن الثرات والأدب العربى والعالمى على امتداد العصور وتباين الثقافات. إننا نجد تجاروا لمقتبسات من الكتب المقدسة وابن خلدون وأرسطو والثغرى وشونهور وفريد الدين العطار والحاجط وأمبرتو إيكو وفرجيل ويوج وئى حيان التوحيدي وهيمودوت وابن رشد ودانتى ونيتش وشتاينيك وتوماس مان والحكمة الهندية والصينية... إلخ. إن تجاروا هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائى على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة. أما ارتكاز الكوني على خصوصيته الثقافية فيؤدى إلى ابتكار طرق في القص، تكشف إمكانات كتابية مغايرة، وتسهم في بلورة خصوصية أكثر اتساعا في السرد العربى الحديث، تلتقى - لا شك - مع خصوصيات روائية أخرى في عالم متعدد

هوامش

•• حول أصول قبائل الطوارق وثانهم، انظر:

- محمد سعيد فلقطاط، الطوارق - عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ليبيا، ط ٢، ١٩٨٩.

- د. ماحمر بابكر، الوثنية والإسلام - تاريخ الإمبراطوريات الزنجرية في غرب إفريقيا، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بليغ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥.

- يختلف المؤرخون حول الأصول العرقية لقبائل الطوارق، فمنهم من يذهب إلى أنهم أسبل السلالة البربرية، ومنهم من يرجع انتسابهم إلى قبائل حمير الذين هاجروا إلى الصحراء إثر سقوط سد أرب (الطوارق، ص ١٧)، غير أن البعض الآخر يرمو بنشأهم إلى أصول فينيقية (الوثنية، ص ٥٣). يقع الطوارق - تاريخيا - النظام الأموى في ثورث الزعامة لابن الأخت، وهو النظام الذى يشير إليه الكوني ونيته في مواضع عدة من نصوصه. وقد أطلق ابن خلدون على الطوارق «الملثرون» بسبب ارتداء الرجال للثام، لا يظهر غير

عبيدهم، على حين تكشف الساء وحوهم (التواقي، ص ٨٩، والوثبة، ص ١٣٦).

- لقد كشفت لحفريات الأثرية عن نقوش برسوم ترجع حدوث هجرات متبادلة بين سكان الصحراء لكبرى وسكان جنوب وادي النيل، ترجع إلى الألفحادية عشر ق. م. كما حدثت هجرات أخرى موازية إلى وادي النيجر (الوثبة، ص ٥٣ - ٥٤). أما لغة الطوارق وأبجديتهم الحسنة التيقناغ، فوجدتها الباحثون لغة الأم التي تعرضت عنها لغات البربر بشمال أفريقيا (الوثبة، ص ١٦) وجد بعضهم الآخر مؤثرات قوية تربطها بمرحلة قديمة من مراحل تطور اللغة ليهيرودقليقية، فضلا عن مؤثرات أخرى مرعونة تظهر في النقوش المحفورة على جدران الكهوف الصخرية في المنطقة. (الوثبة، ص ١٦). وتوصف بعض هذه النقوش والرسوم في أعمال الكوني بوصفها لوحات لأغلفة الروايات في الطليحات التي اعتمدت عليها والتي ينس في بداية معظمها أنها «لفناني ما قبل التاريخ، توجد بمنطقة زيلي بالصحراء الجبسية وترجع إلى الألف السابعة ق. م»، مما يعد إضافة تشكيلية للنصوص الروائية

• أعمال الكوني التي وردت في الدراسة، حسب ترتيب الإحالة إليها في المتن، وترد الإشارة في المتن إلى عنوان العمل ورقم الجدره ثم رقم

الصفحة، وذلك بالأسية إلى فقرات النص، أو الاكتفاء بذكر رقم الصفحة في حالة الإحالة إلى عمل بعته

- أنطوني، الجردان ١ و ٢، دار التنوير، بيروت، ط ٢، ١٩٩٢.
- السحرة، الحزبان ١ و ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- عريف اللويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٤.
- الثيرة، دار التنوير، بيروت ط ٣، ١٩٩٢.
- براغليصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- واو الصغري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.
- نزيه الحجري، دار التنوير، بيروت، ط ٣، ١٩٩٢.
- فتحة الزوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥.
- الدمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
- عشب الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧.



التحول من العلمانية إلى الدين فى رواية شموس الفجر لحيدر حيدر

جمال شديد*

بالإيديولوجيات القومية واليسارية التى سيطرت على الساحة الثقافية حتى انهيار الاتحاد السوفيتى. وبعد ذلك تغير الاتجاه فى عقرب البوصلة، فصارت كل الجهات والتحولات ممكنة. وأصيب الانتماء اليسارى أحياناً بنكسة الدروشة والانتقال إلى القبيّة والاتكّال. وهذا ما حصل لبدر النبهان بطل رواية حيدر حيدر (شموس الفجر).

ولكى أتمكن من إعطاء هذه الرواية حقها من التحليل، سأعالج أولاً ظاهرة الارتداد عند بدر النبهان ثم سأتوقف عند لغة التحول إلى الدين وإحالاتها النصيّة والتراثية، وكقطة ثالثة سأعالج مسألة المتخيل الدينى والسر الروائى.

١ - ظاهرة الارتداد إلى الدين فى «شموس الفجر»:

بدءاً لابد من القول إن الحديث ينقل إلينا عن طريق رواة، وبالأحرى رواية اسمها فى الرواية «رواية النبهان» وهى بنت بدر النبهان التى كانت مقفونة بأبيها الماركسى التنويرى

عبر التحولات الكبرى التى عرفها المجتمع السورى إبان العقود الأربعة الماضية، تتجلى مسألة الانتماء بكل تشعباتها وتوجهاتها وتناقضاتها، كأنها المسألة الحاسمة فى تاريخ العرب المعاصر، لا سيما وأن الأحداث السياسية والاجتماعية دفعت بهذا المجتمع إلى أن يقول فيها كلمته ويفسرها حسب رؤيته يساراً أو يميناً أو منزلة بين المنزلتين. وبطل علينا الروائى السورى حيدر حيدر الذى رصد هذه التحولات منذ ربيع قرن، برواية إنشائية سمّاها (شموس الفجر) صدرت عام ١٩٩٧ (عن دار ورد، دمشق) تطرح مسألة الانتماء بطريقة جديدة.

بعامه مال الروائيون العرب إلى تبنى الوعى الصاعد من اليمين إلى اليسار، أو على الأقل المتحوّل إلى الوسط كما فعل يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم). وفعلوا ذلك تأثراً

أربعة شهور اعتقال لرجل كان في صلاة
الصوماء تحول إلى إنسان في حشاشة الطباشير؟
أين هي الحقيقة في هذا الزوغان والسراب الذي
تأرجح فيه (ص ٤٣)

يقول أيضاً :

بدر الدين نهان. والدي ومثالي، بروميثيوس
الزمن الماضي، المفتن بشي غيفارا وأبي ذر
الغفاري وحمدان قرمط وعلي بن محمد قائد
ثورة الزنج ولينين، أراه الآن وهو يطوف فوق
سفوح عرفات في مكة، يجري بين الصفا
والمروة، يرجم إيليس بالحصى، معتمراً لياب
التحرير ثياب مواسم الحج في رحاب خدام
الحرمين الشريفين. (ص ٦٣)

ويعود الأب الثوري سابقاً إلى عقلية الأب الشرقي
التقليدي. قبل الارتداد كان يعامل أولاده كأصدقاء ويقول
لهم: «أنتم الآن أحرار ورشدون. والإنسان بلا حربه يتساوى
مع الحيوان في زريبة» (ص ٥٩). قبل الارتداد كان يسخر
من والده الشيخ والأغا والإمام وهو:

يختم موعظة صلاة الجمعة في مسجد كفر
حمام داعياً بطول العمر لسيد هذه البلاد. درع
الأمة في الشدائد ليكون لها عوناً وراعياً وهادياً
في ظلماتنا. نحن العباد الواقعين في الخطايا
والمصائب: اللهم وال من ولاه وأتصر من نصره
واغخل من غخله، الرشيد الحكيم الخارج من
عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق
القمر قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، وريث
من دحي ياب خيبر ورد الشمس عن مغيبها.
أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع
البر وما يدب على سطح الأرض. هو الذي به فاز
الإسلام، وبقوته وعزمه حطمت أصنام الكافرين
في مكة فانتصر الدين إلى يوم القيامة.
(ص ٤٦).

العقلائي الذي تنكّر لأربعة أحسب والنسب وقطع الصلة مع
أبيه الإقطاعي سعيد آغا النهان بسبب تطليق هذا زوجه (أم
بدر) ظلماً وتعسفاً. إذن، يصلنا الحديث بكامله عبر وسيط
غير حيادي تنقله لنا فتاة جامعية درست علم النفس وعادت
بعد تخرجها إلى قريتها «عيون الريم» وعاشت التحولات
الكبرى التي ألمت بأبيها وعائلتها.

نقصً عليا رواية حكاية جدّها سعيد آغا النهان الذي
فرض سلطانه على الناس والفلاحين والذي انتحل النسب
الهاشمي لآل النهان «كان قابضاً على ما حوله من أرض
وحيوان وبشر كما يقبض الصقر على فريسته» (ص ١١)
ووجدتها زوجه وابنة عمه درية النهان تصدت لصفه ونهوه
«علينا، نحن أسرتك، أن نحترمك ونستمع إليك، لكنك
لست إلهاً لعبدك» (ص ١٢)، وبغريزة الأنثى «بدأت تشم
رائحة شذى النساء في خلاياه» (ص ١٥)، لا سيما وأنه كان
يكثر من أسفاره إلى المدينة. فلامته على هجره السرير
الزوجي. فظلفها وتزوج من فتاة تصفر بمشرب سة. فغضب
ابنه بدر من تصرف أبيه هذا واتحاز لأمه قائلاً:

سيد الغاية هو ذا يزار بجنون عظمته لا لشئ
سوى أنه الأقوى والمالك والشرى. يرمى الطلاق
على أمه كما لو أنها أمة أو جارية. أية عدالة
هذه؟ ومن أعطاه هذا الحق الإلهي؟ (ص ١٩).

وبداً سفر الخروج لبدر النهان ذي الستة عشر ربيعاً
وقطع جبل السرة بينه وبين أبيه. فظل أمه إلى بيت بنتها
المتزوجة وبقي أربع سنوات يحمل في لبنان في مزرعة تفاح
ثم في مستودع للكتب. وهنا أقبل بنهم على القراءة التي لم
تتوفر له من قبل، فقرأ «الفكر الاشتراكي والأدب الروسي
والسوفييتي بنهم القوارض» (ص ٢٩). ثم يعود إلى قرية غير
بعيدة عن كفر حمام (مقر أبيه)، وتزوج وأنجب وعمل في
الزراعة، دون أن يحرم نفسه من مطالعة الكتب اليسارية.
فاعتقل بتهمة قراءته نشرة لتنظيم سياسي محظور. وأطلق
سراحه بعد أربعة أشهر، وعاد إلى أمه وعائلته، ولكن بعقلية
مختلفة ولغة جديدة أثارت دهشة رواية التي تقول:

فرمان ثالث: يطفأ التلفزيون في تمام الساعة العاشرة وتحت المراقبة نوعية الأفلام أو المسلسلات المروضة.

فرمان رابع: يمنع الاختلاط بين الذكور والإناث من الأصدقاء الوافدين إلى البيت.

فرمان خامس غريب: يمنع الابن البكر، وهو الآن طالب ضابط في الكلية العسكرية، حقوق الأب خلال غيابيه في الإشراف على شؤون البيت ومراقبة الأسرة.

فرمان سادس خطير: محظور دخول الكتب المعادية للدين والمحرضة على الثورة والإلحاد. كما تحظر قراءة الكتب الأدبية والروايات الإباحية التي تدعى التحرر ومساواة المرأة بالرجل.

هكذا يبد أن نربينا ونمونا في ظلال مبادئ الرجل التقدمي، داخل أسرة الأصغر فيها لم يتجاوز الثالثة عشرة، تصدر هذه اللوائح الجديدة من البطريك الذي كان بالأسس يشر بحضارة العرب المستقبلية التي ستنهض بالعقل، العلم والحرية. (ص ٥٧ - ٥٨).

وتعبر رواية عن هذا النكوص باستخدامها بعض الصفات العتيقة التي تطلقها على أيها، فهو «كالصدر الأعظم الذي يصدر فرماناته الهمايونية، وهو إمام الأسرة وشيخها الجديد، أولى فرماناته الهمايونية للمقدسة والمطاعة.

فرمان أول: لا للخروج من البيت إلا بإذن منه أو من الأم وضرورة العودة قبل غروب الشمس. أمى أمانة السر السعيدة بتحولاته ورجوعه إلى الصراط المستقيم. الأم الجاهلة التي ستقول له علانية بعد خروجه من السجن بوقت قصير، هو الجريح المنكسر آنذاك: خراء على شيوعيك. تلك البلية التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه فلا ينس بكلمة.

فرمان ثان: لا للبحر أو السباحة بالمياه وارتداء الشورت داخل المنزل في الصيف.

وبعد الارتداد صار عملياً يتبنى الأفكار التي كان يجارها من قبل، بدأ يتحدث عن:

عصر جديد افتتحته ثورة الإسلام في إيران، راوباً ببرود ولا مبالاة انهيار الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي، مثاله القديم، مفضلاً أخطاءها وإهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية وخصوصية القوميات وهيمنة القومية الروسية.

(ص ٤٩ - ٥٠)

وبعد النكوص صار يتحدث عن العودة إلى الأصالة والجدور وأن الحل يكمن في العودة إلى الصراط المستقيم (ص ٥٠) وأن الشورات الأوروبية التي فصلت الدين عن الدولة وبنت المجتمع المدني فاشلة. فتسأله رواية: - بابا، ألا ترى في هذه الأفكار نكوصاً، نوعاً من الخيانة الذاتية؟ هل كان صاعقة هوت عليه: أغرضي، أضاف مستهطاً بالغيظ: أصلاً منذ ولادتك على هذا النحو الشاذ وأنت مسكونة بالشيطان لروح الشره (ص ٥٠ - ٥١).

وبدأ يتغير سلوكه ويعيد أفراد أسرته إلى الأخلاق التقليدية الشرقية. فتقول رواية عن القوانين العائلية الجديدة التي سنّها:

في الشهر السابع بعد خروجه من المعتقل، أصدر الصدر الأعظم، بدر الدين نيهان، إمام أسرنا وشيخها الجديد، أولى فرماناته الهمايونية للمقدسة والمطاعة.

فرمان أول: لا للخروج من البيت إلا بإذن منه أو من الأم وضرورة العودة قبل غروب الشمس. أمى أمانة السر السعيدة بتحولاته ورجوعه إلى الصراط المستقيم. الأم الجاهلة التي ستقول له علانية بعد

خروجه من السجن بوقت قصير، هو الجريح المنكسر آنذاك: خراء على شيوعيك. تلك البلية التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه فلا ينس بكلمة.

فرمان ثان: لا للبحر أو السباحة بالمياه وارتداء الشورت داخل المنزل في الصيف.

٢ - لغة الارتداد إلى الدين وإحالاتها النصية والقرائية:

تبدأ تحولات بدر النيهان بتكرار عدد من العبارات الدينية التوكلية. فنحننا نسأله ينته رواية عن الإهانات التي ترمض لها في السجن يجيبها أن «يد الظالم قوية لكن يد الله أقوى من الظلم. هو الذي يأخذ بيد الإنسان وقت الشدة»

(ص ٤١). وعندما أتى أصدقائه وأقاربه لتهنئته بالسلامة رملهم بهذه العبارة القدرية: «هل لن يصيبكم إلا ما كتب لكم» (ص ٤١). وراح يتحدث عن المقولات الدينية كالتوبة والاهتداء إلى الصراط المستقيم والخروج من عالم الضلالة إلى عالم النور. فتقول رابوة:

نبدأ سماع موسيقى جديدة. مسيحية يومية حول الأخلاق القويمة وإقامة الصلوات والوصايا العشر والانتباه لمسألة القضاء والقدر، وطاعة الوالدين، وقروض الزكاة ومراسيم الأعياد والاستماع للتراث الديني من الراديو والتلفزيون، وضرورة البسمة والحمدلة أوقات الطعام (ص ٤٤).

وراح بدر النبهان يتكلم عن العودة إلى الأصالة والجلوس ورسوخ الدين وبدأ يحلق في أخطاء الشورتين الفرنسية والبولشفية واعتبرهما عاصفة هوجاء وهمدت؛ ولابد للتاريخ العربي أن يستعيد مجده الأول. فالدين أرسخ من كل الثورات العابرة في التاريخ (ص ٥٠). وصار يستفيد من كل مناسبة ليتكلم عن بطلان المفاهيم التي تنكر لها كالأشراكية والتقدم واليسار والديمقراطية والتغيير.

وصار يتوافد على البيت رجال لا عهد له بهم ويحيون حلقات الذكر والأعياد السرية في غرفة منفردة على السطح، سمّتها رابوة «سقيفة بنى ساعدة». ولكن قبل أن تتوطد علاقة بدر النبهان بالدين، كان لابد من طقس ديني يملن فيه عودته إلى حظيرة والمذهب ويجهر بتوبته ويتبرأ من ماضيه الأسود (ص ٨٩) فأقيم حفل سرى في المقر الديني للبلدة حضرته مجموعة من رجال الدين بمئاتهم البيضاء وبرانسم السوداء ولحاهم الطويلة ووجوههم البهيمية. ويؤمر بدر النبهان بالسجود فيفعل فيقول له أحدهم:

على المرتبة الصغيرة أمامك كتاب مقدس. قرآن آياتك وأجدادك. قبله ثلاثاً وضعه فوق رأسك بإجلال. ضع كفك عليه ولا ترفع رأسك حتى يؤذن لك. رد: هذا كتابي وكتاب آبائي الأولين والآخرين ولا كتاب لي سواء. عليه أقسم

معلنًا توبتي وغفراني وعلى طريق أسلافني وشيوخ وأسيادي سأسير. نذورهم نذوري وأعيادهم أعيادي وزكواتهم حق وواجب إلى يوم الدين. بنورهم أتقدي إلى يوم القيامة والنشور.

بعد أن صعد للأمر سأل الصوت المهيب: من هو مولك وإمامك؟

– الواحد الأحد الفرد الصمد خالق السموات والأرض منه البدء وإليه النهاية.

– ومن هو؟

بصوت متهدج قال: أمير البرق والعواصف الذي رد الشمس عن مغيبها. داحي باب خير ومحطم الأصنام في مكة المكرمة.

– ومن هو؟ أرجع المكان بالصوت الراعد.

– باب مدينة العلم والعرفان، النور المشع في مشارق الأرض ومغاربها. الحي القيوم في الدنيا والآخرة. بيده مفاتيح السموات والأرض. المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر.

– وما أعيادك المرتسمة؟

– عيد الغدير والنصف من شعبان ورمضان والأضحي (ص ٩٠ – ٩١).

ثم يطلب منه أن يتبرأ من «شيوخه المضلة والملاحدة» فيفعل ثم يتقدم الإمام ويغمس غصن آس في مزيج من العنب والعسل ويلقعه بضع قطرات منه ويمسح على جبهته ويباركه؛ ثم يقرأون الفاتحة لعودة هذا الشاب إلى حظيرة الإيمان بعد ضلال.

ومن يعم النظر في النص يجد عددًا من الصور المنتشرة في المذهب العلوي حول علي بن أبي طالب، فهو باب مدينة العلم والعرفان، المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر (٩١) وهو أيضًا «الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر»، وهو أمير الزمان

أخيراً أدركنى نور الله وأنا فى تيه الضلالة. كنت تائهاً فى الظلمة، مأخوفاً بترهات وأباطيل لا معنى لها. والآن عدت إلى الصراط المستقيم والسلالة النهائية الأصلية (ص ١٣٦).

٣ - المتخيل الدينى والسرد الروائى:

فى رواية (شموس الفجر) يطرح حيدر حيدر عدداً من الثنائيات الضدية التى يمكن أن تؤدى البناء الروائى بوصفه كلا، بسبب تبسيطها واختزالها. ومن اللافت أيضاً أن صوتاً واحداً هو صوت «رواية النبهان» يهيم على متن النص، إذ تنقل لنا من وجهة نظرها جملة التحولات التى طرأت على عائلتها وأبيها بعد أن كانت تعتبره أعظم أب فى العالم (ص ٣٤). ومن بين هذه الثنائيات لا بد من ذكر الأنا الآخر:

إن عدنا إلى الشخصيات المتناقضة فى الرواية نجدها على كثرتها تعزف على النغمة نفسها: الأنا مستير يواكب العصر، الآخر ظلامى نكوصى. فبدر النبهان حتى خروجه من السجن نقبض بدر النبهان بعد ارتداده، لا فى المجال الإيديولوجى فحسب بل فى المجال السلوكى. وبدر هذا قبل الارتداد هو نقبض أبيه سعيد أغا النبهان، ورويقى نقبض الجدة، وهى أيضاً نقبض الأب بعد الارتداد، فرى فى نكوص أبيها استقالة فى وعيه التنويرى. وما استبدال مواقع الكتب فى مكتبته إلا دليل على هذه الاستقالة فطحت كتب التراث والدراسات الإسلامية (أشعار ابن الفارض والمتنخب والمكزون السنجارى ومعارج نهج البلاغة... إلخ، ص ١٠٤) محل الكتب الأدبية والسياسية والفكرية (ص ١٢٧) وماجد زهوان الفلسطينى اللاجئ إلى قبرص والرافض اتفاقيات أوسلو هو نقبض الملازم نذير النبهان الذى يمثل صلف السلطة وطوائفها. فالأول يجب رواية ومحرمها والثانى - وهو أخوها - يعتبرها ساقطة وغائبة ورخيصة (ص ١١٢).

أما الثنائية الثانية فمرتبطة بالزمن التاريخى، فهناك تمارض حاد بين الماضى والحاضر، تنظر رواية إلى الماضى العربى على أنه أروشيخ تاريخى للذاكرة القديمة. بعد أن انتفلق وتكهف وجسمد فى عقول الجهلة والمتحصبين والأوصياء عليه ممن حرما الاجتهاد والتطوير. لقد حولوه إلى

الذى دحى باب خبير ورد الشمس عن مغيبها، وهو الذى حطم الأصنام فى مكة (ص ٤٦) وتكرر الإشارات إلى المذهب العلوى بقول الكاتب: «وبنا يهذى بأسور التناسخ وعودة الروح والتجسيد الإلهى للأكون منذ آدم وحتى ظهور المهدي المنتظر» (ص ١٢٧). «هى ذى الكعب السرية. الوجد الصوفى. تلى الأئمة فى الشموس والأقمار» (ص ١٢٨). إضافة إلى المرجعية العلوية، يحتوى خطاب التائب المستغفر بدر النبهان على إحالات مسيحية كالمباراة القائلة: «ليس بالخيز وحده يحيا الإنسان... كانزو الذهب والفضة مأواهم الجحيم والسيرة» (ص ١٠٨).

وتكرر الإشارات النشورية فى لغة بدر النبهان فيستشهد بقول الإمام على:

يأتى على الناس زمان لا يبقى فيهم من القرآن
إلا رسمه، ومن الإسلام إلا اسمه، ومساخدمهم
يومئذ عامرة البناء، خراب من الهدى، سكانها
وعمارها شر أهل الأرض (ص ١٠٨)

وتحسب لنهاية الزمان لبس الناس المسوح الدينية والمذهبية فانتشرت الجمعيات والمخالف السرية التى كانت تبشر «بأيام القيامة واقترب ظهور المهدي المنتظر، سيد الزمان القادم من عين الشمس، ناشر العدل يوم الدينونة» (ص ١٦١). ويذكر الكاتب تلك الخرافة القديمة القائلة بأن الأرض والحياة عليها تؤلف ولا تؤلفان، وستقوم القيامة قبل العام ألفين (ص ١٦١).

وتدخل النص إشارات إشراقية صوفية ليست بعيدة عن الغنوصية المنتشرة فى بعض المذاهب الشائعة فى المشرق العربى التى طبعت بصماتها فى أوساط ما يسمى بخلالة الشيعة. فيقول النص إن صوت بدر النبهان كان يجلجل متكلاً عن «الكلى القدرة، المنع عبر الأئمة، والمتجلى فى الدور». ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو لبسات ودوران أبديان حول الذات الخالدة (ص ١٤١ - ١٤٢).

وبعد هذه الرحلة المضنية فى ربوع الدين يعترف بدر النبهان بأن ارتداده قد اكتمل، فيقول لأبيه المختصر:

عاماً من القطيعة يزور أباه المحتضر ويتصالح معه. أما مقولة موت الأب الأساسية فهي التي تعبر عنها رواية بكل مرارة وتفجع، لأن الموت هنا ليس موتاً مادياً كما في الحالة الأولى بل هو موت معنوي. لقد ماتت صورة الأب التنويري، فشعت رواية بأنها بئيمة (ص ٥١) وبأنها غصن مقطوع من شجرة (ص ١٥٨) وكثيراً ما تكرر بأن ذلك الرجل الفولاذي الإرادة الصواني المراس قد أصبح بهشاشة الطباشير. وتشعر بحتن إلى ذلك الأب المفقود، لأنه عندما ارتد زعرع كيائها وخلخل شخصيتها وحاول إلغاء هويتها التي ساهم هو في بنائها. ولكنها - على غرارها قبل الارتداد - بقيت صلبة مترنة متمسكة ألم يقل عنها «أنت يا ابنتي من سلالة الريح وصفاء الينابيع» (ص ١٧٣)؟ ألم تلقب «بالفجرية الشيطانية التي لا تهاب» (ص ٢٦)؟

طفلة الفجر:

تشكل كلمة «الفجر» لازمة تتكرر في تضاعيف هذه الرواية، وتحتل ألقها وباعها، فالشمس الفجرية اللافتة هي شمس، هي مفرد بصيغة الجمع، هي البداية المادية لرواية النبهان بوصفها شخصية روائية وهي نهايتها. فحين ولدت زوجة النبهان في البرية، قطعت المجرة ييلار جبل السرة للألم وصارت تأتي كل عام في تاريخ ميلاد الطفلة لتسأل عن مصير رواية «التي متسمى: ابنة الفجر» (ص ٨) هذه الولادة الأسطورية الغريبة تركت عند الوليدة شوقاً إلى البراري والسهوب والحرية، كما تركت عندها حنيناً إلى مضارب الفجر وإلى تلك الأم الثانية ييلار.

وتنتهي الرواية أيضاً بمعزوفة غجرية منفردة. يقول ماجد زهوان: «منشعل نازاً للفجر السعداء» (ص ١٦٥) وبشرب نخب «الفجر الرجل والأحرار وشموسهم المضيفة» (ص ١٦٥) ويطقس تقليدياً للآر يحتفي بطفلة الفجر «حبيبتى وكنتزى وكفتى» (ص ١٦٦).

ويكون الحرف الأول في الرواية غجراً وكذلك الحرف الأخير. وتضئ نار شمس الفجر مرتين، الأولى احتفاء بالحرية والبراري والسهوب والثانية إنذاراً بالغسق والإحباط

كنيسة مقدسة وتصوص كهنوتية ومحرمية على الاجتهاد (ص ٩٨) وترى أن هذا الشرق «باتس لا أمل فيه. من ظلمة الكهوف ولد وإلى كهوفه يعود. إذا لم يحطم أصنام آلهته الخزفية فلا أمل في شروق شمس العقل» (ص ١٤٢).

والشرق في هذه الثنائية شرقان. فمن جهة هناك «فضاء الشرق الساحر والأسطوري مهبط الأنبياء والسحرة والمشموعين والطغاة والمتصوفة. وطن الفاسقات المقدسات المنذورات لكهان الهياكل والمعابد» (ص ١٣٠). وهذا الشرق أيضاً هو «بلاد ألف ليلة وليلة وفاتوس علاء الدين السحري والطلاسم المستعصية في مغارات وكهوف، سقوفها مدلاة بأنسجة المناكب» (ص ٥٩). والشرق الثاني المقترض أن يكون هو ذلك الشرق المنفتح على العلم والحداثة والتنوير. فتقول رابية: «نحن الآن في زمن المعلومات والتكنولوجيا الحديثة والليزر وغزو الفضاء والقنابل النووية واكتشاف المجرات الكونية وحقيقة الانفجار الكوني العظيم» (ص ٩٣) أما الشرق المعيش فمصادر ومستل ومباح، فيقول بدر قبل الارتداد: «الآن من أحقر سمسار إلى أكبر مسؤول في بلاد العرب يسرقون الناس ويحكمون الأرصد في البنوك الأجنبية، بينما الشعب يصرخ من الفاقة والجوع والجرى الكلى وراء الرغبة» (ص ١١٧). إن ماجد زهوان لا يرى هو بدوره في هذا الشرق إلا حروباً أهلية وفتناً وأحقاد قبائل متناحرة، إنه أسر متصارعة منذ الجاهلية حتى الآن (ص ١٥٤) لذا فإن بلاد العرب تسير نحو حافة الانقراض (ص ٣٨) وتضيف رواية مستكملة الصورة:

نحن الآن مقذوفون في فضاءات العلم والمعرفة الحديثة والعقل، ولنا في الصحارى وحدايات الإبل والسيوف المهنطة والحثين إلى أزمنة الفتوحات وخيول بنى أسد وتقلب وريضة (ص ٩٧).

موت الأب:

يتكرر هذا الموت في رواية (شمس الفجر) مرتين. المرة الأولى عندما يقطع بدر الابن الصلة بأبيه سعيد النبهان، بعد تطبيقه أمة ظلاماً واستبداداً. ولكن بدر يعد سبعة وعشرين

خلفه للعالم في ستة أيام، وفي اليوم السابع استراح على كرسى وسع السموات والأرض (ص ١٤٢).

وتنهال الصفات الترابية المقدسة على رمز الشيعية وإمامها الأول فهو: الرشيد الحكيم، الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر. قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، (...) من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض.

(ص ٤٦).

وفي هذه اللغة تكثر الاستشهادات المأخوذة من آى الذكر الحكيم ومن نهج البلاغة والمكزون السنجارى والمنتخب والحديث. وتسمى رواية غرفة السطح «سقيفة بنى ساعدة» (ص ١٣٠) وبسرعة تردى هذه اللغة حلها القديمة وجمالياتها السجعية والبيانية والبلاغية فيعلق بدر النيهان على قول للإمام على بهذه العبارة: «هذه حكمة الدهور على مر العصور» (ص ١٠٨): «واحد من عباد الله الصالحين والطالحين» (ص ٧٩).

إلى جانب هذه اللغة الدينية التى عكس عليها الزمن (ص ٦٢)، نجد لغة السهوب والبرارى والمواويل وحليب السباع؛ وهى لغة مرصعة بأغانى فيروز، لغة تتداخل فيها المفردات العامية أحياناً: «بت داشرة» (ص ٧٥)، «يا قليل الأصل تفو عليك» (ص ١١٣)، «فصصونة» (ص ١١٥)، «خلص. أعطنا البشكير وسكرى بوابة النظرات. أين البطحة» (ص ١١٥)، «خى ما أحلى الملى الباردة بعد الشعب» (ص ١١٥)، «وحياة يسوع والعدرا سأعتبره ابني» (ص ٢٤)، «ماشى الحال» (ص ١٢٠). وتتوالى الصور الشعبية: «الدم ليس ماء» (ص ١٢٠)، «النساء أصل البلياء» (ص ١٣)، «على بركة الله» (ص ٢٤) وتوظف اللغة الشعبية توظيفاً متقناً فى متن الرواية، دون مبالغة، إذ تبقى محدودة غير طاغية على النص. وفى بعض الأحيان يفصحها الكاتب، كأن يقول: «بدأ السم يرعاها» (ص ١٦) «وخذها مزحة ثقيلة» (ص ٨٦)، لا

والموت. وصحيح أن الصفحات الأولى والأخيرة من الرواية تتكلم عن الفجر، ولكن الشمس الفجرية تهيمن على مجمل النص. لأن رواية الفجرية هى الصوت الواحد الصارخ فى (شموس الفجر).

الموال:

إن الموال الشعبى الذى ينشده بدر النيهان قبل ارتداده، ويتكرر فى تضاعيف الرواية موات كثيرة يقول:

يما مويل الهوى يما يا مويليا

ضرب الخاجر ولا حكم النذل فيا (ص ١١٤)

ويدل على عزة النفس والأنفة والكبرياء التى ترفض الضيم والجور والمسف. ولكن موال بدر النيهان ينتقل منه إلى رواية وماجد زهوان، أى أنه يصبح شعاراً لمن حملوا المشعل بعد أن سقط من سقط. كأن الموال لث عام لا يغنيه إلا الذى يمشيه ويؤمن بالحرية ولا يكرره إلا المنعق من خيوط العناكب والماضى الصدى» (ص ٤٥).

٤ - أقاليم اللغة الروائية:

تتوحد اللغة الروائية عند حيدر حيدر فى رواية (شموس الفجر) وتبلغ درجة من الإتقان ملفتة، تتمازج فيها تيارات مختلفة ومستويات، متباينة، سأحاول الوقوف عند بعضها.

تميز اللغة الدينية التى وردت فى المتن بجلالها وعقها وغبارها ومفرداتها الخاصة ورموزها العرفانية:

صوت الشيخ - السيد وهو يدوى داخل الجدران، وعبر الظلمات، حول الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى فى الدهور. ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو. ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة (ص ١٤١ - ١٤٢)

فى غمضة جفن تحولت المادية التاريخية فى تلافيف دماغه إلى عرش طلقا فوق الماء وتحت الهواء، وفوق العرش استوى خالق الكون بعد

الميرر اللاتينسي» (ص ٢٨)، «اللاتينسي كان مشهد المذاهمة» (ص ٣٦).

وتهمين على نهاية الرواية رائحة الموت وطيورها فيفجر ماجد زهوان جسده داخل السفارة الإسرائيلية في نيقوسيا. ورواية التي سافرت إلى قبرص للالتقاء به تفاجأ بالخبر، لاسيما وأنها رأته فيه تجمها الهادي في ديجور زمنها الرديء، لقد أطلق أخوها المسكري عليها النار لأنه كان يكره ذلك الشاب الفلسطيني الذي نمته «بالتافه»، والذي أحبته أخته «السائية» كما يقول. وتكمن مأساة رواية العجربة في ذاكرتها النارية التي لا تقبل بأن تطوى أية صفحة من تاريخ حريتها وتاريخ أبيها. هي ابنة البراري والبحر وتحن إلى أقاليم الشمس والأنوار. رواية ذاكرة لا تموت ولا يطويها النسيان، رواية نجم ثابت لن يهوى كالتيزك في البحر.

بل يطلقها على عواهنها: «هو يتكلم عن بلاد العرب وشيوخ البترول والطفاء - الرعاة، وعبيد الدولار: عرصات القرن العشرين» (ص ١٢٣). ويلجأ أحياناً إلى اللغة الطفولية في التعبير والتلقب، فيقول مثلاً «سنجوبة» و«رورو» بدلاً من ريم.

إلى جانب هذا المشهد الشعبي في اللغة نرى مشهداً تحديدياً في اللغة وفي صورها؛ تتكلم رواية عن التطهر من «الزمن الجرمومي» (ص ٧٧)، «ثم تروى ممرورة» (ص ٧٧)، «القصر الماسي منشور حولي. أسمع نشيج البحر. موسيقا صدفيات الأعماق والساحرات وهن يعزفن التراتيل. أنين الشرق الحزين من مليون عام وهو يرثي ضحاياها» (ص ٧٩). ويلجأ حيدر حيدر أحياناً إلى تجاوز اسم الموصول ودمجه بالكلمة، كأن يقول: «في تلك الليلة اللاتنسي» (ص ١٦٦)، «التاريخ اللاذنبل فيه» (ص ١٧٣)، «الجواب



«سفر البنيان» لجمال الغيطاني أو العين بين المحدود واللامحدود

محمد على الكردى*

تبلور حول العلاقة الظاهرة - الخفية التي تربط بين الزمان والمكان من جهة، وبينهما وبين عالم الرغبة في فعاليتها المستمرة وجدليته الدائبة حضنوا وغابا مع حركة العين أو الرؤية البصرية.

ولعل العلاقة التي يقدحها الغيطاني مع التراث لا تكف عن الإلحاح على مخيلتنا سافرة تارة ومضمرة تارة أخرى في نسيج النص نفسه، من حيث بث الدلالات ذات الإيحاءات المزدوجة الظاهرة منها والباطنة، ومن حيث المفردات والمصطلحات المستخدمة ذات الصلة الوثيقة بعالم التصوف ومعالج الكتابات القديمة في فنون سير الرحالة وكتب التاريخ والقصص والمقامات والحكايات المعجائية. وتبرز هذه العلاقة، منذ البداية، في عنوان سرديته الأخيرة (سفر البنيان) الذي يذكرنا بعنوانين سابقة ذات شحنة تراثية عالية مثل (كتاب التجليات) أو (رسالة البصائر والمصائر) كما تبرز عبر بناء النص نفسه في صورة ثنائيات تتراوح بين «المصطلحات» و

لا يمكن لأحد أن يطرح قضية «خصوصية» الرواية العربية من غير أن يتبادر إلى ذهنه الإشكال الذي فجره الغيطاني ببحثه عن جذور عميقة يؤسس بها مشروعه الروائي الذي يقوم، في جوهره، على طموح أساسي هو بناء رواية عربية تتجذر أصولها في التراث القومي بكل مقوماته وأشكاله وتفرداته: الدينية والصوفية والتاريخية والشعبية والفنية، بما يشمل كتب التاريخ وسير الرحالة وقصص (ألف ليلة وليلة)، والمآثر المرئية كالجانبى التاريخية من قصور وأضرحة ومساجد وسبل وفي المرحلة الأخيرة، منذ (متون الأهرام) على ما اعتقد، الانفتاح على كنوز الفن المصرى القديم، والعمارة بوجه خاص. ليس فحسب بما تقدمه من أشكال وزخارف ونقوش وكتابة ورسوم ظاهرة، وإنما أيضاً بما توحى من علوم الغيب وآفاق اللامحدود، وبما ترممه من فلسفة ما وراءية

* قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الحقيقي لسعيه على هذه الأرض إلى درجة أن الغرباء والسفهاء تمكنوا منها وبددوا طاقته الإبداعية القديمة فصار إلى تخطيط وضلال، فضعف سر عبقرية الأجداد، بناء الأهرام ومؤسسى العلوم الحقبة التي تربط بين القوانين الكونية ومعنى وجوده العابر وزحلته من عالم الظاهر إلى عالم الباطن والأبدية.

(سفر البنيان) تذكروا بماضى أمتنا المصرية العريقة، أول من ألفت دعائم وأسس العمران البشرى، ومزجت بين الموت والحياة في صورة بالغة الكمال عبر «بيت الحياة» المتربع بين الأركان الكونية الأربعة مستقبلاً دفعات وهبات الرياح؛ وليس من شك في أن العلاقة بين الرياح وأنفس الحياة علاقة متسقة ومقبولة، فالحياة وليقة الارتباط بريح الجنوب الحارة التي تذكرونا بالعصر الأول وهو النار (توم) وما يرتبط بها من جفاف وبالعنصر الثاني وهو الهواء الذي يتكشف مع ريح الشمال وما تبعته من رطوبة فتشتت الأرض وبحارها ومياهها؛ وتعدد الرياح وتختلف درجاتها وفقاً للجهات الأربع وعبر زمان لا يكف عن التولب والدوران، وتتبدل حياة الموجودات وتتنوع وفقاً للأسماء ويربط خفقاتها وجيشانها بين الكون المصغر (الإنسان) والكون الأكبر في محيط حياة كلية زائفة لا انقسام فيها ولا انقطاع.

إن اتصال الأشياء والمناصر شيء مؤكد كأجزاء العمارة التي لا تصعد إلى السماء إلا بفضل تماسك أركانها وتضافر أعينها؛ وهي وإن بدت ساكنة، فهي تشكل نوعاً من توازن القوى والأثقال وتناغم الضغوط والأوزان، ولعل أقرب الأشكال إلى الجمع بين الحركة المتسقة والسكون هي الدائرة نفسها، أجمل الأشياء وأقدسها، خاصة لما فيها من كمال الهيئة وقرار الثبات والسكنة الأبدية. إن الحركة الدائرية التي تكتمل مع كل صعود تكاد لا تنطبق على الإنسان، المخلوق في كبد، الذي لا يكاد يتصل حتى يفصل إذ كل تلاق بين الحامل والمحمول أو اتحاد بين العاشق والمعشوق لابد منه إلى قراق وزوال مهما طال الزمن واستتبت ظاهرياً الأيام والأحوال.

وإذا كانت المصطلحات تحد وتسرور مثلما يحد البناء الفضاء ويقطع منه جزءاً يتجاوز به فوضى وعشوائية المحيط،

«الحكايات»، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم الحدود الذي يوطره لنا المصطلح من حيث الدلالة والمضمون، وأمام الصور المكانية التي يخطها عالم البنيان للبصر ويوعز بها للبصيرة. وكذلك أمام الحكايات التي تجمع بين فعل السرد الزماني وفعل الخيال الحركي لترسم لنا عدداً محدداً من الاتجاهات محكمة الوشائج بما يوحي به مصطلح «السفر» من علاقة اشتقاقية بمعنى السفر والرحلة والانتقال... إذ نحن، في النهاية، أمام رحلة يقوم بها خيال الروائي المبدع عبر تراث الأمة وتاريخها من نقطة انبثاقها وشروقتها إلى نقطة غروبها وأفولها التي تتهددها في كل لحظة وأوان، وعبر حياته نفسها المتعرجة بحركة هذا التراث نفسه من مطالعها الواعية المنبلجة في قلب الغفلة والظلام إلى آخر ما تقوده إليه خطوات سعيه وممرجه في هذه الدنيا المليئة بالتبدلات والمتغيرات وفقاً لقرنه المكتوب.

(سفر البنيان) كتاب سعى يشراوح بين التوقف والانتقال، بين الثبات والتحديد من جهة، والتحرر والانطلاق من جهة أخرى. فما به من «مصطلحات» يقوم بدور التصريف والتحديد والتأطير، وما به من «حكايات» يقدم الأمثال والدلائل والبراهين. وهكذا يسير بنا الركب عبر الماضي والحاضر لنتطلع على كتاب العمارة في مصر القديمة خاصة، مع بعض التمرجات على الآثار الإسلامية التي تندرج تحت حدود التمرجات أو جموح الحكايات كجامع عقبة بن نافع على حافة الصحراء، هذه البوابة التي تربط بمعزنتها المحاكية لمفارة الإسكندرية بين الأرض والسماء والغرب والشرق والأزمنة الماضية والقادمة، أو حتى على المعجائب الحديثة مثل قصر البارون الذي شكل نواة العمران في مصر الجديدة. إن المصطلحات تحدد الخطوط وترسم معالم البناء، فهي بمثابة «الباب» من المعبد الفرعوني، أي نقطة الاجتياز إلى «بيت الحياة» التي تحدد مسيرة الإنسان الأرضي من الشرق إلى الغرب ليكتمل الإنسان الكوني بمثوله بين يدي الحضرة الإلهية، والحاوي في «قبوه» كيانه على البذور السماوية التي حباها الله ليأياها حينما خلقه على صورته. ولكن، أين ذلك من الإنسان المعاصر الذي ألهمته وسائل معاشه وصرفه انكباه على المنافع والمغانم المادية المباشرة عن معاني الوجود وأسرار الكون، الأمر الذي حجب عنه المعنى

لواح مزالق الزهو والخيلاء والغرور أيسر مسالك الهبوط والنزول. (الرواية، ص ٥٠).

ومصطلح «الموقد» من أهم علامات الحياة قدرة على تنظيم النيران وتخديد أطرها سواء كانت نيران المدفئة المنزلية، رمز التألف والتقارب والمحبة، أو النيران الكونية التي لا تتجاوز حدودها وأفلكها إلا بحساب وتدبير. والنيران الكامنة، وإن لم تدر كها الألبصار، كالمواطف والشهوات العابية، أهم دوافع الأعمال والأفعال الإنسانية. ولعل «النزول» الذي لم يدرج في خاتمة الحكايات والمصطلحات، ربما لأنه كل ذلك معاً، يشكل أروع الكتابات «الأليجوريا» عن الحياة الدنيا التي لا تتجاوز كونها معبراً أو قطرة للحياة الأخرى، وإن غرقتنا مطامعنا بالانكباب على منافعها وملذاتها وتناسى طبيعتها الفانية. ياترى من يسبق الآخر أم الموت أم الحياة؟ وهل وجد الناس أولاً أم الأشجار؟ لقد كثرت الأسئلة «وماج الناس في ظلم دمسته»، كما يقول أبو العلاء؛ أو ليس من طبع الحياة الدنيا الحضي على السؤال، وإن كانت كل الأسئلة غير مسموح بها، خاصة أن طرح بعض الأسئلة قد يقابل «بمصادرة الحق في المعبور» بالتكفير مثلاً. وليس من شك في أن الحقيقة المؤكدة، التي لا تردّ عن كل التساؤلات المويضة عن الوجود والمصير والفناء ليست متاحة إلا في المدينة التي لا عودة منها، ولا سبيل إلى رؤيتها من النزل بالرغم من سطوع أنوارها. كما أنه ليس من شك في أن هذه الحقيقة غير مشتركة ولا عامة، ولا يسأل فيها المرء إلا عن نفسه. بل إن الإنسان ليفقد فيها لفته الأملية، فهو ليس في حاجة بها إلى لغة الأصوات؛ إذ كل شيء بها شفاف مضى ولا يحتاج إلى أكثر من النظر. وهذا مخالف تماماً للحياة في النزل حيث لا وجود للكلمات والأشياء إلا بواسطة الأسماء، ومن هنا أهمية التسمية في الخلق، فالاسم أصل الوجود وسر البقاء والخلود، ويرجح أن صاحب هذا الكشف العظيم رجل أتى إلى النزل من أرض «كيمي» يصرّف باسم «مشاهد المعنى»، وهو أول من أطلق على هذه الفانية اسم «النزل» وعلى المكان الآخر الذي لا يرى اسم «المدينة». وبالإضافة إلى الاسم وما يوفره من قوة سحرية خارقة تحمي وتصور الأحبة والمقربين، وتدمر وتمحق الأعداء والحاقدين، أتى «مشاهد المعنى» أيضاً

فإن الحكايات تخترق الحدود وتتجاوز الزمن لتحلق في سماء الأبدية تماماً مثل رغبة ابن الشمس «حور محب» في تخليد ذكره؛ إذ إنه وإن أراد إقامة مدينة لم يسبق لها مثيل فليس للاطلاع على الحقيقة، وإنما كي يكون اسمه سارياً على كل لسان؛ وهذا هو ما يندفعه إلى قتل الشاب «الأيدوسي» مصمم للمعمار وبانيه العبقري مخافة أن يشيد مبنى آخر يغطي على ذكره. ولعل هذه القصة، وإن بدت مطابقة لحكاية «جزء سنمار» لا تهدف إلى إيواز الدلالة الأخلاقية، وهي معاقبة الإخلاص بالعقوق والغدر بقدر ما تهدف إلى إطلاق العنان للطموح والرغبة الجامحة في الإنسان لمقاومة الموت والاندثار، وكيف يكون ذلك إلا ببقاء الاسم وخلود الذكرى، كما علمتنا (ملحمة جلجامش) التي أبرزت عدم جدوى البحث عن نبذة الغلود للبقاء السرمدي وأهمية الأعمال الصالحة والمفيدة للناس للبقاء حياً في قلوب الأجيال التالية على مر السنين.

إن «المصطلحات» تتوالى وتتابع، ولكن معظمها يدور في فلك واحد، وهو تأكيد هذه الثنائيات المتلازمة: الداخل والخارج، الحاضر والغائب، السر والعلن أو الظاهر والباطن التي تشكل جميعاً خلاصة الفكر المصري القديم وحكمة الحياة نفسها التي توصل إليها الغيطاني بتوحده مع شخصيات التراث الهائلة: حور محب، سيدنا الخضر أو الشيخ محيي الدين بن عربي. «فالقيو» - مثلاً - هو الحرز والسر المحزون الذي يهتكه التطلع والكشف واقتحام الضوء الباهر، وقصر البارون» هو الفلز المثير لاختفاء صاحبه وغيباه، والسر لا تقتله إلا الرغبة في الكشف والإعلان - كما في (بدول فوكو) لأمبرتو إكو - والإنسان في حاجة إلى دفع الظلال وحماها، كحاجة الطفل إلى أن يستكن إلى صدر أمه الحنون عند مثل الأخطار، كما هو في حاجة إلى نور الحياة وأضواء العلم والعرفان، والدرج» هو الرغبة في العلو والصمود والارتفاع. ولكن لا صعود دون سلامة وملانة وقدرة على التوثب والانحناء، ولكل ارتفاع بداية صعبة وجهود وعناء؛ والارتفاع الروحي أكثر أنواع الصعود مشقة لأنه مجرد تام من الأحمال والانشغال بمظاهر الدنيا وملاهيها. ولكن علينا أن نحذر: فالدرج وإن كان الطريق الضروري للصعود، فهو عند

«الرغبة لا تهدأ ولا تكل، ونسبية فى تحقيقها؛ إذ إن كل تحقيق تقيد، وكل قيد سجن وأسر لها. أليس موت الرغبة فى ما نصبو إليه من إشباع؟ أو ليس موتها، فى الوقت نفسه، هو نقطة انبعاثها وميلادها الثانى إلى الوجود أكثر تأججاً واضطراباً؟!

إن الإنسان - كما هو خفى وجلى فى الوقت نفسه - تتنازع رغبتان: رغبة الكينونة ورغبة المعرفة، وهما رغبتان منفصلتان ومتصلتان معاً، تماماً كحياة الحروف التى يمكن إدراكها منفصلة، ولكنها لا تميز أو تشير إلا مجتمعة. وتتجلى رغبة الكينونة عبر الوصال والتوق إلى الأثنى، ولكنها لا تتأكد ولا تتوق إلا مدعومة برغبة المعرفة، معرفة البدايات والنهايات، واستكناه الأسرار والألغاز التى تدور حول النشأة والأفول والحضور والغيب، وكلها تساؤلات لم تمن بها حضارة من الحضارات كما عنت بها حضارتنا المصرية القديمة.

لذلك، تدور معظم الحكايات التى يسردها علينا الغيطاني من هذا المنطلق. وفى ظنى أن هاجس الموت ولغز العالم الأخرى ومسألة الفناء والخلاء من القضايا التى لم تلح عليه بهذه القوة وبهذا العمق اللذين لا يعرفان فى أدبنا المصرى المعاصر إلا تأثراً بتجربته المرضية التى تأرجح فيها بين عتبتى الموت والحياة، وبوابتى الوجود والعدم. ومن هنا تأتى حكاية الفرعون «خوفو» والمعنى المكنون لتجربة «الموت» التى مر بها فى رحلته نحو عالم الأبدية، والتى لم يق من معناها إلا «الخشية الظاهرة» وهى عمارة الأهرام نفسها، بينما يغيب مغزاها الأعظم فى طوايا الإشارات وعلامات الكتابة التى لن تبقى إلا تذكرة وعبرة. وإذا كانت الحكايات، كما قلنا، هى حركة الانعتاق نفسه ودفعه الأمل والطموح إلى السموق، فإن أجل ما تتمثل فيه وتتجسد هى صورة السماء والغمام التى طالما شامها العرب فى حياتهم البادية؛ والسماء هى الوقت، والبحث عن القبلية الهادية. لا جرم، من ثم، أن يرتبط مجسد الأمال وضمير التراث ولسانه، هذا الميقانى الجهننى، ابن الأمس واليوم، بحكاية صومعة مسجد «عقبة بن نافع» التى تربط بين الأرض والسماء وتمثل حركة الانزياح من المشرق إلى المغرب بحثاً عن التفرد ورفعة الشأن

«الباب»: ليس فحسب الباب الفعلى، همزة الوصل بين العالم الخارجى الظاهر، المعبد مستودع الأسرار والمعاني، وإنما كذلك «الباب الوهمى» الذى نحتته على الجدار وأطره «بالأحمر القانى» و «الأزرق الفيروزى» وفصل أو جمع بينهما «بخط أصفر». أو ليس هذا الباب، الذى افتتح به مشاهد العصر ومبلغ رسالة زمنه كتابه عن «التيان»، هو المدخل الصعب المزدان بالنقوش والحروف المقدسة الذى لا يجتازه إلا ذو قلب عامر بالسكينة، قادر على التقى، صابر على المشاهدة والنظر إلى الحقائق الجلية والأسرار الهائلة التى ضمها وحواها فى محاربه العلم المصرى القديم، خلاصة جهود الكهنة والأولين خلال مئات القرون.

إن هذا العلم الخبيء الزاخر بالمعاني والدلالات الدقيقة، هو «الباب» الموصلى إلى «مدينة العرب» المثلثى «التي لم يرها أحد إلا فى الخيال». ولكن كيف أمكن الحفاظ على هذا العلم؟ أليس من خلال هذه الكتابة المقدسة نفسها التى توصل إلى اكتشافها الكهنة بعد جهد جهيد، ومن غير شك بفضل الملهم الأعظم «نحتو»؟ بلى، فالكثابة، فى جوهرها، ليست إلا الوعاء الحاوى للمعاني والإشارات، مثل السماء الحاوية للنجوم والفضاءات الحاملة للرياح، والرحم الحاوى للجنين والعمارة التى يأوى إليها البشر. إن الحروف - كما يقول البدع - هى «عمارة المعاني»، ولكن الحروف لا تجدى فرادى وإنما يتداخلها وتزاوجها وتواشجها، فالحروف - كما يضيف - توالج، تماماً مثل العمارة، الحرف فى الحرف ليلد المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك كان الظهور ملازماً للغيب وإلا استحالَت الكينونة. (الرواية ص ٢٤٥)

وإذا كانت «المصطلحات» - كما قلنا - هى رسم الحدود وإقامة الحواجز والأبواب، فإنها أيضاً تصريح بالاجتياز والعبور والانطلاق؛ ومن هنا تأتى وظيفة الحكايات. فالحكاية حلم، وكل حلم انطلاقاً وتحليق؛ وليس كل حلم حقيقة؛ إذ الحقيقة غياب وثمرة سعى وجهد ونصب؛ والحلم هو الحياة نفسها، والحرية المطلقة التى تمنى لوجودنا فى هذا «النزل» الأرضى معناه ودلالته؛ الحرية مطلقة وإن كانت نسبية؛ مطلقة فى جوهرها لأنها توق دائم وشوق متجدد

اللقطات الحسية الصارخة والشطحات الميتافيزيقية الخارقة، بالرؤية البصرية. فالعين هي التي تغلب لديه على جميع الحواس الأخرى كالسمع والشم واللمس في تحديد المشاهد الحاضرة والغائبة، ومن ثم، تبدو المشاهد الظاهرة بارزةً جليلة، ولكن في خطوطها العامة وإطارها الإجمالي. والفيطاني هنا رسام أكثر منه مصور؛ وتبدو الخلفيات الغائبة مفرقة في البعد والتحليق. والمشاهد ظاهرة طالما نحن بصدد تصوير معالم البناء أو سمات الأشخاص وملامحها الخارجية، خاصة إذا كان التصوير ينصب على مفاتن المرأة أو كنا بصدد رسم حركات الأجسام الأثيرة المستكنة أو الذكورية العدوانية؛ وغالباً ما يمزج الفيطاني في مشاهد، بصورة لافتة، بين جلال الهيبة ومهابة الطلعة والإشارة العابثة لبعض الأوضاع الجنسية الجريفة، وهو ما يولد، أحياناً، نوعاً من التعارض الهزلي الطريف مع وقار أسلوبه وطابعه الملحق المهيّب. وقد تفرق مشاهد الفيطاني في البعد والتحليق، لأنها ليست مجرد «تابلوهات» وصفية أو حسية، وإنما تبريرات وتفسيرات عقلية تتجاوز المناظر الظاهرة إلى الحكمة الكامنة خلفها والدلالات المفضية إليها، وهي دلالات مستقاة، في معظمها، من مستودع الحكمة الشرقية المتعلقة بالقضاء والقدر وفلسفة السعي وهشاشة الحياة الإنسانية أمام المصير المحتوم؛ إنها تمثل الوجه الغائب، الخفي، غير المنظور لمادة الحكايات وأحداثها؛ وهي، من ثم، تشكل فلسفة الفيطاني الخاصة برؤيته للوجود وبالعبير والدروس التي يستقيها من تجاربه الشخصية وخبرة حياته الخاصة التي لا تنفصل، كما سبق القول، عن معاشته التراث من وجدانه وكيانه كله. ولعل أجمل مثال نقدمه في هذا الصدد ما سطره قلم المبدع تحت مصطلح «أساس» الذي أجمل الفنان جودة خليفة مبناه ومعناه في لقطة بدئية تجمع بين عين مجلّاة يعلوها حاجب مرقق واسم الرسول الكريم. وفي هذا المقتطف يتجلى أسلوب الحكمة الشرقية الذي يشكل لإحدى الركائز الأساسية لمفهوم العمل الفني عند جمال الفيطاني، كما يخلص جوهر إسهامه في بناء رواية عربية خالصة تتماهى مع تراث الأمة المتراكم عبر العصور وحاضره، الذي بدده الشافلون من أبنائه، والذي يحمل الكاتب المبدع ليس فحسب على إعادة بنائه وإنما على استكناه أسرارهِ وبعثه في صور وأشكال جديدة، إذ كما يقول:

وسمو الهمة وفتح آفاق المستقبل «بدءاً من اليوم ولمدة ألف ألف سنة». (الرواية، ص ص ٧٠ - ٧١).

والحكاية، في تعبيرها عن توق الرغبة، هي - لاشك - حلم المستحيل تماماً مثل طلب النجم العالي والبحث عن المطلق في عالم النسبية والحدود. ولعل حكاية الخليفة، المترع المتختم بكل متع الحياة ولذائنها، مع البدوية الحرة الطليقة تمد أجمل مثال على التعارض الجذري بين الحرية والهوان، وبين يسر قطاف المتع الدائية وغزو القلوب التي تملك من أسرار الميول والزووعات «مالا يمكن تعيينه أو تحديده» (الرواية، ص ٧٨). إنها حكاية الصراع بين الإرادة والسلطة الظاهرة والميول المحسوبة في حيز القلوب، بين الوحدة المتسللة في قلب القدرة والتحكم والأمل البراق أو الحلم الملأئلي الذي يصعب حبسه في قصص ذهبي أو حتى في «هودج» معلق في الفراغ، مقتلع من كل جذور ومحيط كالكوكب الساري في قلب السماء.

الحكاية، أيضاً، ذكرى وحنين، حنين إلى الماضي وإلى مسقط الرأس والأهل والأحباب الذين ولوا؛ من ثم، تقود حكاية «البربا» الفيطاني إلى زيارة للمواقع الأقلّة بمعالمها الظاهرة، والحاضرة بوجودها الغائب، موقع الملكة «ميريت أمون» مطربة الغروب وبقايا «البربا» واسترجاع أصوات الأحباب من الأهلين، صوت الأب الذي ضاع ولم يبق إلا صدهاء في القلب الحزين، وصوت الأم المحفوظ، وإن كان يحيط به سياج من الرهبة والتقيديس يمنع من إعادة سماعه مخافة تبديده وتبديد بقايا النفس التواقفة للإنصات إليه والهيابة، في الوقت نفسه، من هذا الحضور الغائب؛ إن الحكاية ذكرى وكلام، «الكلام هواء يسكن عمارة الحروف» - كما يقول الفيطاني - وما كل ما يخفق في أغوار النفس يمكن البوح به، فلكل كلام زمان مباح ووقت متاح تلزم فيه الإشارة والتلميح أو يجوز فيه التدوين والتصريح. (الرواية، ص ص ١٥٢ - ١٥٣ و ٢٤٦).

تقنية النظرة:

تقنية الفيطاني، سواء في تقديم المصطلحات أو سرد الحكايات، مشبعة بالإضافة إلى أسلوبه الاحتفالي بين

كل بنيان ظاهر، ولكن أساسه مدفون، وغائب. إذن شرط السفور والامتثال والقيام هو الغائب، وإن لم يدفن الأساس جيداً لما علا البنيان، وعلى قدر متانة الغائب يكون مقدار الظاهر.

(الرواية، ص ٩٣)

إن الرؤية الغيظانية لعالم الإنسان والأشياء ترتكز أساساً كما نرى، على توظيف العين: العين الفاحصة التي تلقى بأضوائها على الأجزاء المعبرة من الجسم، وعلى السمات البارزة من الملامح، والعين المخلفة التي تتلطف بنا إلى عالم الآفاق البعيدة أو تفوص بنا في ملكوت الغيب ومكامن الأسرار التي تولد لدينا مطامح الشوق والحنين وتثير مطامح النفاذ والعبور. إلا أن العين المبصرة غالباً ما ينتهي عملها بانتهاء حدود ما ترى نافذة إلى الأعماق أو محطقة في الآفاق؛ ومن هنا قيام الذاكرة والخيال بملء فراغات الزمن بين الماضي والحاضر ووصل خيط الأشياء المائلة بالصور والرؤى المتدفقة من خبايا الذاكرة، الأمر الذي ينقلنا من مستوى الواقع الموضوعي إلى مضامينه الشمورية وانعكاساته في عالم الوعي الذي يضيء دلالاته الخاصة على كل ما يلتقط من مشاهد ماثلة أو أقله، مشاهد تربط بين اليقظة الآمنة على سطح البيت القديم ورقده المستكنة في غرفة العمليات وإحساسه بعمل الأجهزة وحركة المرضى وأخيراً استقراره في حجرة الإقامة بعد انتهاء الجراحة. (ص ٩٧) إن إحساس الكاتب الدفين بضرورة العملية الجراحية للقلب هو إحساسه العميق بمقاربة الموت، هذا العالم السري القابع على «حافة مدينة الغرب»، الذي ربما لم يشعر بهيته وجلاله في تراث أجدادنا القدماء إلا في ضوء تجرته الخاصة التي أسماها «وفادته الثانية للكون». ولعل اندماج هذه التجربة البالغة الخصوصية بالتجربة الفريدة التي شكلتها الحضارة المصرية القديمة بصدد ظاهرة الموت هو الذي يفسر لنا اهتمام الكاتب برصد متانة ومنعة مبنى المستشفى وبتناحية الظواهر الكونية المختلفة من هبوب العاصفة إلى تعقب السحب وتغير الأوقات، وهو يحتفظ بزمน์ مدينته ونض قاهرته. (ص ١٠٤).

إن الرؤية «العينية» ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتشكيلات الفضائية أو المكانية التي يرسمها البنيان سواء في امتداده

الأفقى أو الرأسى؛ إلا أنه من الواضح أن الامتداد الرأسى هو الذي يضيء طابع القيمة على الأحكام التي تطلقها العين على ما تشاهد. فالإتجاه الرأسى لا يشكل فحسب مظهر السمو والعلو الذي يتوق إليه ويروى كل إحساس ديني أو صوفي، وإنما أيضاً نوعاً من التحدى لقوانين الجاذبية والتوازن الذي يعد خرقها دليلاً ساطعاً على العبقرية الغضة من جهة، وعلى إدراك قوانين التناسب بين الأبنية الأرضية وحركة النجوم والكواكب السيارة في قلب القبة السماوية من جهة أخرى. ولعل العلو الشاهق ينسجم بشكل أوفق مع بنيان الهرم الذي يعد مثلاً معجزاً للمثلث الكامل في هيئته على الأركان الأربعة التي يشكل معها جميعاً العدد السباعي الأمثل، الذي يشكل بدوره ركيزة من ركائز العلوم الهرمسية القديمة. وإذا كان الإتجاه من أسفل إلى أعلى يشكل - كما علمنا «بالشار» - محوراً قيميّاً من الدرجة الأولى، فإن ذلك لا يمنع من التقابل أو الالتقاء مع الإتجاه شرق - غرب في معان ومضامين رمزية بالغة الدلالة. ذلك أن الإتجاه المنطلق من الشرق إلى الغرب يتطابق مع مسار رحلة «رع» نفسه، إله الشمس وواهب الحياة، التي ينتقل فيها من ملكوت النور إلى جحيم الموت والظلام، ثم يبعث من جديد في حركة دائرية لا تنتهي؛ كما أن التقاء الحركتين الرأسية والدائرية ينتهي بإقامة حوار فلسفي وخطاب حكمي رائع مع عالم الموت والحقيقة المكنونة وراء الظواهر العينية. ولعل أجمل ما في هذا الخطاب، الذي ينسج الغيظاني في صورة ثنائيات مبهره، هو هذا الحوار المتواصل وهذا التقابل المستمر بين الظاهر والباطن والحاضر والغائب اللذين يشكلان بالنسبة إلى العلم المصري القديم وجهين لحقيقة سرمدية واحدة؛ وذلك بقدر ما يردنا التعدد الظاهري وتخيلنا الأشكال والألوان والصور المرئية على سطح البسيطة إلى وحدة أساسية ومصدرية تربط بين العناصر الأرضية والفلكية وطبائع الجسم وأخلاله وصفات الكواكب والنجوم الظاهرة منها والخفية.

ويسر هذا الحوار أو الجدال المتشابك بين الحضور والغياب عبر مصطلح مثل «الفناء» الذي يعنى الإحاطة والتأطير ويعنى، في الوقت نفسه، الفراغ أو الخلاء المسور، أو ليس البناء هو ضرب من تنظيم للفراغ اللامحدود الذي

بناته واكتمال صفاته الظاهرة والخفية؛ المرأة في نظر العاشق المتنازع، مرآة للكون الكبير، وعيونها مجلى لأسراره وخفائمه، ولعل ولع الخليفة بالدوبة الفاتنة، وهو المترع الحواس بلذاذ الجوارى والحريم، في حكاية «هودج» (ص ٧٣)، ليس إلا تجسيداً لجوهر الرغبة نفسها في انطوائها نحو البعيد المستحيل الثاني المصمى على كل تعيين وتجسيد. ألم يقل الروائي بأن الخليفة ربما «أراد الفرار من مستحيل يصعب بلوغه إلى مستحيل لا يمكن إدراكه» (ص ٨٥)، ولعل هاجس اقتضااض العذارى الذي يلح على مخيلة الخليفة هو هاجس الكشف نفسه عن عالم الغموض والأسرار وقلق الولوج إلى كنوز المتع الخفية التي لا تنظر من قبل على بال ولا جالت بعد بخيال.

وتبرز العلاقة بين المرأة والبناء أيضاً عبر المزيج العجيب بين اللبن والعسل وعجينة الملائك التي تشد بها أواصر الهودج في ارتفاعه السامق نحو السماء. فبالعسل واللبن، بالإضافة إلى دلالتها الفياضة بالأنونة والأمومة على حد سواء، نعمتان من نعم الجنة، ولعل ارتباطهما بإقامة الهودج في قلب الصحراء وفي مهيب الرياح يؤكد، مرة أخرى، حلم الشوق المستحيل واستفحال الرغبة واتساعها الانتهائي إلى درجة التلاشي والفناء في الكون العظيم؛ كما أن اشتعال الرغبة واضطرابها العارم في قلب الخليفة المتسلط على رقاب العباد وأعراض البنات لا يخلو من إشارة جليلة إلى هذا التناقض الجذري بين السلطة والحرية، وبين القدرة المادية الهائلة المستبدة الفاشمة وعجزها التام المخجل عن كسب القلوب النقية العvisة أمام كل إذلال وخنوع.

إن الرغبة الانتهائية لا يمكنها أن تتحقق إلا بفنائها في معشوق لانتهائي، ومن ثم ارتباط عشق الرجل للمرأة عند الفيطناني بتجربة شبه صوفية تشمل أبعاد الكون كله:

استداراتها رموز لتقيب السماء وكروية الأرض.
وشروع تهديها يستلهمه النحاتون حتى الآن،
والبنائون الذين صمموا الشرفات والبروزات
والكوات المشرفة، أما خصرها فعلازمة للنسيان
والانزواء مع الحضور والرهافة المؤدية، لأدائها
الكمال، وما من ذكر توسدهما أو أحاطهما

يحيط بنا من كل صوب؟ أو ليس تكوين الجنين هو تثبيت لبذرة هائمة في حيز الرحم الذي يضفي عليه شكلاً وقواماً بعد أن كان مجرد احتمال ضمن ملايين الاحتمالات المضيق في فراغ العدم؟ وربما يتم هذا التقابل أيضاً عن العلاقة الغامضة التي تربط بين الأعداد والصفر، طالما أن العدد هو رمز الثبات أو الحد الذي لا تتغير نسبته مع كل ما يحدث له من عمليات الطرح والجمع والضرب، بينما الصفر هو الخواء الذي يحيط به من طرفيه اللانهائين: اللانتهائي في الصفر واللامتناهي في الكبير؛ ولكن إذا كان الخلاء يثير الهلع والرعب لدى «فيثاغورث»، لأنه مرتبط لديه بالفوضى والعصمة التي تهددان عالم الوحدة والتوازن العددي، فإنه يشكل، لدى الفيطناني، المصير المحتوم لكل عابر ومجتاز لبوابة الحياة الظاهرة، بل بسبب ارتباطه بالغائب والعالم الآخر، أساس الوجود نفسه، والبدية التي يحن إليها كل إنسي، فيا ترى - كما يقول الروائي - «هل تخين لحظة تجمع بين ما يخفى وما يظهر؟» (الرواية، ص ٩٤).

عالم الرغبة:

إن الحكاية، كما قلنا، تمثل في نسج النص الفيطناني نوعاً من الانفلات الدائب من المحدود، وضرباً من تجاوز الحاضر إما إلى غور الماضي السحيق وإما إلى آفاق بعيدة لا يدركها أو يحيط بها خيال منظور أو معلوم. إن الحكاية أشبه بخلاصة هلامية أو نثار ضوئي يحمل في طياته لوعات الرغبة ونفثات الأشواق التواقية إلى ما يحلم المرء بتحقيقه والفناء فيه. من ثم، كان هذا الارتباط السحري بين عالم البنيان وعالم الأنثى، فالعمار هو معجزة التوازن بين قوى الحامل والمحمول ونمرة التداخل والامتزاج بين العاشق والمعشوق، والمرأة هي مأوى الإلهام وملقئ الإمكانات الدائمة إلى رغبة الاكتشاف وفض مغاليق الأسرار. ألا يقول الفيطناني بأن:

مقاربة للذن مماثلة لاستشراق خبايا الإناث،
حيث لواح الوجود الغامضة والإمكانات التي
يصعب تعينها.

(الرواية، ص ٤٣)

لا غرو، من ثم، أن تكون المرأة ضرباً من المعمار البشري الذي يثير لواعج النفس وكوامن الخفقات بجمال

إن الرواية التراثية، التي أسسها النبطاني، تبلغ هنا مداها سيكاً وفناً وصياغة؛ فهي لا تخضع لأي نظام سردي غربي معروف سواء من حيث توزيع الأحداث أو تركيب الشخصيات، ولا تتبع مفهومي الزمان والمكان المألوفين؛ فالمكان ذكرى وحلم، وليس موقعاً يلون الشخصية، ويحدد مضامينها على الطريقة الوضعية؛ والزمان شغافية مطلقة لا تخضع لقوانين التسلسل المنطقي أو لقواعد التراكم الكمي والنوعي لتطور الشخصيات؛ إنه زمان خطي عجائبي يتساوى فيه الماضي والحاضر والمستقبل لأن الوعي المؤطر له وعي حالم يعيش أزمنة الذكرى والحنين والحاضر - الغائب والحلم والتطلع من غير إدراك تام للفواصل والحدود. وربما ما نفع عليه من فواصل المصطلح والحكاية ليست إلا نقاشاً لإيقاع ارتكاز السرد على لسان الغائب الذي يتشكل من إيقاع الحركة والسكون في تألف متواتر وتناغم مطرد يؤكدان حضور الغائب وغياب الحاضر. والغائب هو المنبع والأساس، أي خصوصية التراث المشكل لكل تجربة والإطار أو الوعاء الذي يحدده لنا قاموس المصطلحات ومفرداته المتجاوبة؛ والحضور هو الحادث والعرض وما يطرأ على الإنسان والمكان من تغير وتحول وخطوب ملازمة لطبيعة المخلوق الفاني ولكل موجود خاضع لقوانين البداية والنهاية والشروق والغروب والإقامة والرحيل.

إننا أمام الرواية - الحلم والحكاية - الرغبة التي تخلق بنا عبر تراث الأمة من طارف وتليد، أمام حلم النبطاني شاهد العصر وباعث الماضي ورغبته التواقة إلى التوحد بكل رموزه، السامقة منها والمتواضعة على السواء.

بيديه إلا وأدركه ذلك النمام، أما فخذيهما وتقوم ما بينهما فمتهما اكتمال العناصر، لذلك عدت قدماها أساس البيان...

(الرواية، ص ٢٢٠).

وهذه التجربة مرتبطة بتراث عربي عريق في فن العشق والهوى، فن يتركز - لأسباب تاريخية - على مبدأ قاعلية الذكر وضرورة تضوعه لتحقيق أسمى ما يصبو إليه الإنسان من تكامل الجسد والروح وصفاء الذهن والبال. إلا أن حضور الأنثى ومثلها في خيال الذكر حضور الغائب ومثول البعيد التالي. فالمرأة، وإن كانت في عالم الواقع عمارة الرجل وحرته وزرعه وسكنه الذي يطمئن إليه، فهي حلمه أيضاً الذي توججه الرغبة وتحوطه بالأفكار والأسرار، حلمه الذي لا تكتمل رجولته إلا به. ومن ثم، هذه الصورة الخيالية الخارقة التي ترسمها الخيلة الشعبية للذكر عبر تراث ملء بأحلام الملذات وأوهام الفحولة والافتضاض التي لا تنتهي. إن المرأة، من هذا المنظور، وعاء دائم، سواء أكانت الأم التي تحمله بين أحشائها وتؤويه، أم العشيق التي يفتن فيها ويذوب لبيت من جديد، إنها العمارة الضامة الحاوية، واليم الذي تبحر فيه أشرعة الرغبة وتحقق الوحدة النهائية للوجود:

لا تتوهج نصاعة الذكر إلا من خلال أنثى، إذ تلمسه يتشبث بها، ذات عصر امتزجا، تعلق كل منهما بالآخر خلال إبحارهما صوب لحظة التفرى والأوج، تعاونهما على رشقة الحياة التي يعقبها همود، البقاء والبقاء معاً، دفعت بصدرها نحوه، نفذت إليه بكلها، ارتداها وتلفحت به، وحتى الآن لم تنأ عنه...

(الرواية، ص ٥٧).

مراجع:

R. A. Schwaller de Iubicz. *Le roi de la theocratie*. ٢ *pharaonique*. Paris: Flammarion, 1961.

١ - جمال النبطاني: سفر النبيا. روايات الهلال، سبتمبر ١٩٩٧.

R. A. Schwaller de Iubicz. *Le Miracle égyptien*. Paris: Flammarion, 1963.

فاتتازيا الحاكم الالب فى تجليات الغيطانى

محمود حنفى *

إنما يشع عبر صبيغ تعبيرية عالية القيمة وشفافة، برؤى متأملة متفلسفة.

ولا أدعى أنى سأحيط فى هذه العجالة بالكتاب كله، إذ يتطلب ذلك دراسة موسعة قد يتشعب منها موضوعنا: الحاكم الأب. فواقع الأمر أنى توقفت طويلا حيال ما جاء بالسفر الأول من الكتاب، وتحديدًا ما أطلق عليه الغيطاني: «تجليات الفراق». وفيه رأيت تطبيقًا دالا على ما ابتدأت بالإشارة إليه من تميز وخصوصية كتابات الغيطاني. وأزعم أن هذا الاقتطاع - إن صح القول - لا يخل بقرءاء الكتاب فى مجمله، لأنه تابع من، ومتسق مع، ما يطرحه الكتاب ككل، من أسئلة مبدعة ورؤية للوجود.

يقول الغيطاني فى استهلاله «للتجليات» إنه لما اكتمل إياه، فرغ إلى نفسه، يستعيد ويسترجع «بينما زمن الحن يلوح ويبدو»، فهو إذن كان غائبًا، وفى حضوره تحقق له

للغيطاني موقع بين أدباء جيله الروائيين، شهده من المستوى الفنى الرفيع الذى صاغ به أعماله الأدبية، وما حشد به تلك الأعمال من جسارة وعمق ونفاذ إلى ما وراء الواقع الظاهر، وغوص إلى ما تحت ذلك الواقع المراءو الذى لا يكشف عما يخفيه عند القراءة المتعجلة؛ الأمر الذى يفرى عند القراءة المتأنية، باستنباط تأويلات تابعة من، ومتسقة مع، ما يتوارى بالأغوار البعيدة للنصوص.

ولعل (كتاب التجليات) للغيطاني، الذى يراه البعض سيرة ذاتية - وهو كذلك من ناحية انتمااته إلى ذلك الفرع الأدبى - بأسفاره الثلاثة، وما احتوته من هموم متشعبة، وتوَجع من محن ويلاب، وطرح لأكثر من سؤال عسير، ما يؤكد ما ذهبنا إليه، ويحرض فى آن على قراءة تأويلية: إن الغيطاني فى هذا الكتاب، لا يسرد مجرد سيرة ذاتية فحسب،

* قاسم معرى .

في هذا التجلي المستحيل. يراه منهكا متعبا لا ينتبه ولا يلتفت إليه أحد، بالرغم من أنه - أي عبدالناصر - بدا شاهقا خارج الزمان الأرضي، يفوق وجوده المادي بـوجود غير مرئي، لا يلتفت إليه أحد. فالتاس ما عادوا في هذا الزمان - الثمانينيات وما بعدها - يلتفتون إلى ما هو شاقق وسامق. لا يرون إلا مواطني أقدامهم، ولا يحبون أن يتعرضوا إلى مخاطر النظر إلى بعيد أو النظر إلى أعلى. حتى النبطاني نفسه يجيب عبدالناصر حين يسأله: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟.. يجيب النبطاني قائلا: إنني ضد ذلك، ولكنني لا أجاهر خوفا وثقة.

تجلى المستحيل، إذن، هو دفع النفس لما تمنى من حرقة وأسى واغتراب. فتتمثل تلك النفس في رؤيا أسطورية مجللة بالحنن، ورموز تاريخ حياتهم العامة، فإذا بتلك الرموز التي كانت يوما مضيئة ومشعة بالإلهام تتجلى «منهكة ومتعبة وتائهة ومنكرة» وسط تدافع الأقدام والناس من حوله ماضون.. يظهر عبدالناصر للنفس المكسوة مجددا رمزا كبيرا رائعا في تيه الغربة والدهشة: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟ ذلك أنه ظهر في ميدان الدقي، على بعد أمتار من السفارة الإسرائيلية بالقاهرة التي ظنوا أنهم سيجعلونها «نصبا تذكاريا للهيمنة» في قلب قلعة التحدي.

هكذا، يظهر جمال عبدالناصر لجمال النبطاني في «تجلي المستحيل». ولأن النفس الكريمة تأبى الضيم وترفض الاستسلام وتتوق إلى الخلاص وتتعلم من التجارب المريرة أن «ما من شيء يثبت على حال»، ينتش من تجلي المستحيل تجل يقينى يولد على الفور «تجلي المحاولة» يشور عبدالناصر، يأمر بتكيس أعلام العدو المرفقة في فضاء القاهرة، يأمر بالتبض على جميع أعضاء السفارة والتدوين والجواسيس باعتبارهم أسرى حرب، يطوف الشوارع والميادين، يصيح ويزعق، ولكن «الأيام غير الأيام والزمن خلاف الزمن»، يشق جموع التجمهرين حول عبدالناصر جند كثيف، يقودهم ضابط شاب يلبس رداء أسود، يقتادون عبدالناصر، ويتفرق الخلق، وتتدفق مياه جليدة في أنهار البلوى. ويخبر تجلي المحاولة.

الكشف، فكيف أتى له هذا الكشف؟ يقول النبطاني إنه رأى ثلاثة خلفهم ثلاثة.

أما الثلاثة الأول فيتوسطهم الإمام الحسين الذي سيأذن له بالتجليات، عن يمينه أبوه وإلى يساره عبدالناصر، أما الثلاثة الواصلون إلى الخلف فصالحهم متخيرة، ما بين أصحابه وعياله، وبعض من أحبيهم أو عاده أو اقتررب منهم فترة طويلة، أو وقعت عيابه عليهم للحظات قصار.

ستتوقف هنا - بحكم ما اقتطعناه من (كتاب التجليات)، ولتأكيد ما قدمناه في البداية - عند اثنين من الثلاثة الأول الأكثر حضورا: أبوه وعبدالناصر، ومنه خرجنا بتأويلنا الذي أطلقنا عليه: «فانتازيا الحاكم الأب».

وابتداء لنلق نظرة مستطلعة على ما جاء بذلك القسم من التجليات «تجليات الفرق».

يكتب النبطاني في مستهل «تجليات الفرق»: «بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى لى أبى فى اللا مكان، والزمان العجيب..».

وكان قبل أن ينشئ التجلى فى رأسه، قد سمع صوتا مرتبكا يقول له: والدك.. تعيش إنت. وقيل ذلك كان على سفر.. تنقل ورأى وقابل وابتهج وعمل واستمتع، ثم رجع. ومع وقع الصدمة يجأر جمال النبطاني هائفا من أثر المفاجأة: «لو أعرف للفرق موطننا لسميت إليه، وفرقة». ولكن هيهات، لا مفر إذن من التجلى - عوضا عن تحقيق المستحيل - وحيثش يومض فى صدره تجل خاطف، يمهد لتجلي المستحيل:

«ولما بدا الكون الغربى لناظرى، حننت إلى الأوطان حنّ الركاكب»

تجلى المستحيل الذى يلى هذا التجلى الخاطف، يرى فيه النبطاني جمال عبدالناصر فى تتال أسطوري منيق من لوعة الحنين إلى الأوطان، يرى النبطاني عبدالناصر عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهدا للإحياء بامتزاج الشخصيتين: الحاكم والأب. يحدث هذا أوائل الثمانينيات، وفى ميدان الدقي، بالقرب من السفارة الإسرائيلية وتذاك. وحين يرى عبدالناصر

نمذج الحاكم الأب الذي يأمر لنطيع، ونسأله فلا يجيب.. فإذا تملكنا الحيرة وجربنا قول «لا» تغضب بيننا وبينه الحبيب، وتجزو علينا العزلة فالضياع. وحين يموت الأب فجأة ونحن في غربتنا تلك المؤسفة، ترسخ غربتنا ويستذلنا الأوغاد وتعذبنا أخيلتنا «بالتجليات»؛ آخر ما بقي لنا من وسائل التصدي والمقاومة.

الحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها وإعلانها، تقتضي منا أن نبدأ بلا تأخير.. فلقد تأخرنا كثيراً وأكثر مما تحتمل ظروفنا وظروف العالم من حولنا.. في مناقشة هذا الوضع الذي قادنا إلى الكارثة، وأن نصصح حدوده وفواصله. فألب الذي أوصتنا الرسائل السماوية.. ورسالة الإسلام على وجه الخصوص.. باحترامه وطاعته إلا في معصية الله، ليس هو الحاكم الذي أمره الله أن يكون حاكماً بين الناس. فإذا أصاب يكون له علينا الشكر، ولكن إذا أخطأ تجوز مساءلته، بل إنزال العقاب به حسب مقتضى الحال.

الأب كيانه يختلف عن كيانه الحاكم. وقد يقترب الكيانان ويتشابهان في بعض الواجبات والمسؤوليات، غير أنهما أبداً لا يتوحدان. والنموذج المائل أمامنا يوضح ذلك بأبلغ تعبير. ولقد كان عبدالناصر حاكماً خلط مسؤولية الحكم بواجبات الأبوة. وزين له ذلك المطالبة بحقوق الأبوة: السمع والطاعة والخضوع فاخطلت الموازين والمعايير وتفرقت السبل بين الناس. ثم عمت الفوضى، حتى أثمرت التجربة توارى الرجال وضمضمة النفوس ووهن الأرواح وانحلال الشباب. والشاذ لا يلد غير الشذوذ. وحين أتت الكارثة وانكشف وجهها القبيح، بدأ عبد الناصر يراجع خطاه واختلاط أفكاره. ولكن القدر لم يمهله فمات قبل أن يرسى قاعدة التصحيح.

مات عبدالناصر قبل أن يستدعي أبنائه من الغربة، وقبل أن يتجسّر الأبناء بدورهم ويحطموا أسوار تلك الغربة في آن.

وقبل أن تتم المواجهة الحاسمة بين معاني كيانه الأب ومفاهيم دور الحاكم، كان الأوغاد يعلنون عدتهم لاغتصاب كل شيء؛ أولئك الذين صمتموا في مواجهة كل الأخطاء، أولئك الذين داهنوا وتملقوا وزينوا لعبدالناصر قهر عقولنا

لا يتوقف الفيطاني عند هذه النهاية المخيبة، وإنما يستمر في بنائته المحكمة لتجليات الفراق. يلتقط أنفاسه، يتحمل ويتأمل، يتساءل. وعندئذ يسقط في نفسه تجلٍ غامض، ولكنه.. أي هذا التجلي الغامض.. لا يصعد إلى العقل فلا يأتي باليقين:

رأيت عبدالناصر، مكشوفاً، حاسراً، مبهدلاً.. أقبلت عليه، وعندما تكلم، تكلم بصوت أبي. قال لي: نعم، قلت له: نعم.. فيش وهش لفهمي منه، وعندما أدركت سر فرحه قلت له: لا.. فارتجف، وتنبزلونه، وشك فيما عنده. قال لي: كيف وجدتم الأمر؟ قلت له: سوء ما بعده سوء. ضرب بيني وبينه حجاب رقيق. قلت له: لماذا؟ غمغم، وثمتم، ولم يحرج جواباً. قلت له: لماذا؟ لماذا؟ شغل بنفسه عني، فقلت عائباً.. لماذا، لماذا، لماذا؟

في البداية، فجر نبأ موت الأب لوعة الفراق، وأيقظت لوعة الفراق الحنين إلى الأوطان، فقاد الحنين إلى الأوطان إلى تجليات ظهور عبدالناصر والمحاولة المخيبة المخيبة، الآن توحدت صورة الأب مع صورة عبد الناصر. «تكلم بصوت أبي» لتكتمل بتأليه «فاتنازيّا» المساوية المحكمة وتختتم بالسؤال: لماذا؟

عبدالناصر هو الأب الذي مات ونحن بعيدون عنه في الغربة. ولأنه كان بهش لنا حين نقول له نعم، ويرتجف إذا قلنا لا، ويصمت عندما نسأله لماذا، كان من الطبيعي والمنطقي أن يموت ونحن مفترقون، فيشيع جنازته ويقوم بطقوس دفنه، ثم يرثيه من بعد، أولئك الذين لم يسألوا أبداً: لماذا. يموت الأب يرثيه البلاء الجيناء؟ أما نحن، فلا تبقى لنا سوى التجليات التي يتوجه تجلي الحزن: «هذا فراق بيني وبينك».

تجليات الفيطاني، وهي تعرض المحنة التي عشناها، تقترب من شاطئ الحقيقة، دون أن تفوس في مياها لتنتزعها وتعلنها، وهي حقيقة لا مفر لنا من مواجهتها والاعتراف بها. لقد تجسدت المحنة في ذلك النموذج الذي أوجده عبدالناصر،

تلك النهاية المنطقية ومنطق النهاية. غير أن الغيطنى كاتب ذو وعى متنام - إنه يدرك أبعاد المأساة التى عاشها. يرى مقدماتها مع نتائجها فيستخلص من عمق التجربة المريرة رؤية حزينة. يقول فى «تجلى الأرض والزمان المتغير»: «تلك رقعة محدودة، عند المفارق. وآه من المفارق..».

ينجو الغيطنى برؤيته تلك من محدودية النظر والبعد الواحد، ويفلت من مغريات الأدب السياسى ومهاويه. ولكنه - عبر هذا العمل ككل - يبدو أسيراً، ولا يزال، لأسطورة الحاكم الأب. أهو الخوف الدفين الذى غرسه فى نفوسنا عبادة الأصنام، أم الإرهاب الذى مازلنا نتعرض له على كل الجبهات؟؟

وتدنى ضمائرنا، أولئك هم أنفسهم الذين أسرعوا باغتصاب مكان عبدالناصر واستثمار أسوأ أخطاء عبدالناصر ليطعنوا بعد ذلك صراحة: سلطة الأب، رب العائلة، أية عائلة، وأين هى؟؟ يقول الغيطنى على لسان الأب: «كنت أباكم، وأنتم أبنائى. شبيتم، وأصبحت رجالاً، وفتحتم بيوتنا، ولم تعرفوا شيئاً عنى. فإذا افترضنا أن ذلك صحيح، فمن المسؤول؟؟».

يختتم جمال الغيطنى «تجليات الفراق» بالآيات القرآنية التالية:

«وجعلنا من بين أيديهم سداً، ومن خلفهم سداً، فأغشيناهم فهم لا يبصرون. وسواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون».



تحولات المقدس والمدنس الأب: الأركتايب-المعبود-الخاطئ

قراءة لحرفية القص في رواية: «سيرة الشيخ نور الدين»

لأحمد شمس الدين الحجاجي

على البطل*

مداخل

١م

أحمد شمس الدين الحجاجي، الأستاذ الجامعي، له بحث أكاديمي عن القاص السوداني الطيب صالح، عنوانه «صانع الأسطورة». وللقاص أحمد شمس الدين الحجاجي رواية سماها (سيرة الشيخ نور الدين) وإذا كنت لم أقرأ البحث، فقد قرأت الرواية، وعندما دفعتني قراءة الاستمتاع إلى محاولة تقديم قراءة تحليل لها، وجدت رغبة ملحّة في استعارة عنوان بحث الحجاجي عن الطيب صالح، ليكون عنوان قراءتي لروايته: لذلك كنت أستاذته في أن أسمى هذه القراءة: «صانع الأركتايب». ولكن لتقليلات البحث وجوهرها

(*) كتاب هذا المقال (١٩٤١ - ١٩٩٧) كان يعمل أستاذًا بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنيا. من دراساته: الصورة الشعرية في الأدب العربي القديم، الأسطورة في شعرية - شاعر السياب، شيخ قلايين بين إديث سويل وبدر شاكر السياب - دراسة مقارنة.

النافعة أحياناً، فبعد إعادة القراءة مرات بدأت وجوه الشخصية في التجلي والتواتر المتماثل، بحيث لم يعد وجه النموذج الأعلى هو السمة الوحيدة للأب، بل تباينت تطوره في دائرة تبدأ من الأركتايب إلى البطل، أي من الإنسان/ النموذج إلى النموذج الإنسان؛ مروراً بالتحول من الأركتايب إلى المعبود أو المقدس**.

أمر آخر؛ لقد حملت الرواية إلى المنيا - وطني، وفي نفسي خوف من معاناة ملاحظه السلف على «إبداع العلماء»، فقد رأى الناس في هذا الإبداع كزازة تنتقل إليه مما يأخذ به العلماء أنفسهم عند دراساتهم لأدب الآخرين، فهم لا يتحججون لأنفسهم مليتيحه الأدباء لها من التحرر مما يصطنع النقاد من مقاييس - فاشلة في غالب أمرها - نقدية؛ ولكنني حين خلوت إلى الرواية عجبت. عجبت من شمس الدين «المبدع»، الذي لا يحمل من سمات شمس الدين «الأكاديمي» شيئاً؛ فالمدع يتضوع رقة وعذوبة ولماحية

وتعاطفا: أعتقد أن من يتعاملون مع الأكاديمي يتمتعون لو أنهم صادفوا فيه قدرا منها. وعجبت من العمل الإبداعي، الذي استطاع أن يفلت من قبضة التفكير «الهييوقراطي» عادة، لأنه التفكير «الأكاديمي»؛ فجاء عمله الإبداعي صريحا جريشا حادا، وهي السمات التي تميز الإبداع الحق. إن عمل الإبداعي الحق هو «قول» ابتداءً، أما عمل الأكاديمي فهو قول على قول؛ تراعى فيه محاذير ومزالق كثيرة، لايحفل بها المبدع الحق حين يمارس عمله في «خلق» الفنى.*

٢٠

«الآركتايب» هو النموذج الأصلي أو الأعلى، الذي يتكون في النفس - في مرحلة الطفولة العقلية - لآراء «موجودة» ما، قريب منا - شخص - أو «شيء» - كالأم، والاب، واليتيم؛ يصير بموجبه هذا الموجود مثالا ورمزا خارقا. هذه الآلية - التي تصاحب الذهن البشري منذ مراحله المبكرة - كانت الأساس في تأليه هذه الموجودات - ونسج الأساطير حولها - في العصور القديمة.

إن مجموعات النماذج العليا - التي تستقر أنماطها في اللاوعي - ليست فردية، بقدر ما هي جماعية متوارثة؛ راسية في اللاوعي من حيث تقوم - في الجماعة - بما تقوم به الفرائز بالنسبة إلى الفرد. فالنماذج الفردية - التي يتم صنعها في لاوعي طفولتنا الشخصية - ليست إلا تحققات جزئية للنماذج الجماعية القديمة؛ الموروثة، الذي لا يموت؛ تتعاقب معها وتتكامل بها. فآركتايب «الطريق» (على سبيل المثال، وإن يكن نموذجا تابعا أو ملحقا بنموذج أكثر أهمية وتجذرا هو آركتايب «البيت») يبدأ تكونه - في طفولتنا المبكرة - نتيجة لغفارتنا الأولى في التسلل - متفرقين - إلى الشارع المجاور «لبستان» الذي نحس فيه الأمان - دون وعي واضح حتى هذه اللحظة - لمعرفتنا بوجود «الأم» - والاب. وفي لحظة الهلع التي تصاحب التباس «طريق» البيت بطرق أخرى - إذا تسللنا إلى أبعد مما يجب - لبيوت لانعرفها؛ ولم نكن نلاحظها من قبل، تبين كم في «الخارج» من مخاطر، وكم في «طريق البيت» من حميمية وأمن.

إننا نستعيد الإحساس بهذه اللحظة - حتى دون أن نذكرها بوضوح - كلما عدنا للبيت بعد فترات من البعد؛ كما أننا نخلع هذا الإحساس - عندما نصير كبارا - من طريق «المزول» (حضان الأم؛ لكن الشخصى في ركن آمن) إلى طريق «المعبد». وهنا يتقاطع ذلك الإحساس وتجربة الإنسان البدائي، الذي قلنس «الكهف» بوصفه معبدا؛ إذ عندما نزل إلى «السهل» وسكنه - إلى جوار مزرعته وحيواناته الداجنة - ظل «بيت جماعته القديم» «الكهف» موضعا حميما يمارس فيه عباداته؛ واتخذ الطريق إليه سمت القداسة؛ في صورة الشعائر الملزمة التي تؤدي - في مراحل صعود الجبل المختلفة - حتى يصل المتعبد إلى بيت الأسلاف: الكهف المظلم؛ قدس الأقداس؛ ثم نقل البدائي كهفه معه إلى المأوى التي أقامها - فيما بعد - على السهل؛ غرفة مظلمة مقدسة، يضع فيها تمثال إلهه؛ الأب الأعلى القديم؛ وتم تحوير الشعائر التي كان يمارسها في «صعوده» الجبل لتتناسب الطريق السهل الجديد. ثم يرتقى بها إلى المستوى المعنوي فيما بعد - حين يرتقى التصور كله من المادى إلى المعنوى - ليصير «الطريق» - يوما - هو «المسيح»؛ (أنا هو الطريق)؛ ثم يصير «الطريق» هو «التصوف»؛ الخلاص الذاتي، غوصا في أعماق النفس المظلمة، لاستنهاض قواها السرية؛ وتأخذ المفردات مدلولات روحية جديدة، فـ «السفر والمجاهدات والأحوال والمنازل والوصول» تبحر مكونة قاموسا خاصا، لمنهج خاص من مناهج الروح؛ وهكذا يلتقى «فردى» الطفولة بجماعى «التاريخ» على قاعدة من مرافعات اللاوعي الجمعى. إن صناعة الأركتايب - إذن - صناعة تتلازم في العقل البشرى ومرحلة مبكرة من طفولته، حيث يقوم بإدراك «الوجود» و «الموجودات» إدراكا خاصا جدا، يقوم على درجة علاقته هو بهذه الموجودات:

إن الطفل تبدأ خبرته بأمة على أنها: «آركتايب» الأم الكبرى؛ إنها هي (حقيقة): المرأة الخارقة، كلية القدرة، التي يعتمد عليها في كل شيء؛ وليس على أنها الحقيقة الموضوعية لأمة الشخصية: هذه المرأة المحددة زمانيا؛ التي ستؤول إليها صورة أمة في المستقبل، حين يتطور وعيه

وفاته «....» وتعبير آخر، إنه لا يدرك العالم من خلال وظائف الوحي، ويوصفه عالماً موضوعياً يفترض - سلفاً - الانفصال بين الشخصي والموضوعي؛ ولكنه يخبره «أسطوريته» في صور أركتائية، وفي رموز^(١١).

منذ اللحظة الأولى - إذن - يتعمق النموذج الأعلى والرمز: فالنموذج رمز لوظيفة، وليس الكيان الموضوعي/ الشخصي هو محل النمذجة؛ فإذا كانت تبدأ - من نقطة ما - حوله، فإنها تنتهي إلى الترميز عن وظيفته، أو عن «الحاجة» إليه. ومن خلال ذلك الوضع النفسي تبدأ رحلة الأسطورة التي تخول «الرمز» إلى معبود: فالأسطورة تأخذ مادتها الخام - شخصياتها - من النموذج الأعلى؛ والأهم إن مافيها من تقييم للشخصيات بالخبرة أو الشرية قد أخذ مادته الأصلية من شعور مستقر في النفس نحو «النموذج» الذي يعطى شخصياته ملامحها - المتبلرة في عملية الترميز - لتكون معبودات. وهنا يجب أن تنتبه إلى أمر أساسي، هو أن فكرة «المعبود» في الوثنيات لا تعني الخير الخالص؛ إذ لمة معبودات شريرة؛ ومعبودات تتراوح صفاتها بين الخير والشر، هي الأقدم والأعلى. إن «حتحور» المصرية هي إلهة الأمومة، ورعاية الحياة والنماء؛ ولكن، تسجل عليها الأسطورة فتكها بالمصريين حين خرجوا عن الصواب، فولفت في دماهم، ولم تنته إلا بعد أن ملأت الآلهة أحواض الأرض بالجمعة الحمراء - مياه الفيضان - فشربت حشور حتى ارتوت، ظففة أنها تشرب من الدماء. إن حشور الرحمة - إذن - يمكن أن تحمل من صفات القسوة قدرًا كالأذى يحملها آلهة الشر الخالصة؛ ولكنها نظل إلهة الأمومة والحنان؛ إذ إن صورتها الأسطورية قائمة على أساس من أركتائب الأم، التي توازن بين التبدل والتأديب. وحيث لا يستطيع الطفل فهم هذا التوازن - فضلاً عن أن يوازن بين مشاعره لحظة للمتعة في التبدل ولحظة الألم في التأديب - فإن مشاعره بالإيجاب أو السلب تصل إلى أقصى حلتها؛ سواء عند تلقى التبدل، أو التمرض للتأديب؛ لذلك يحمل النموذج - الذي يشكله للأم - صورتى الخير والشر معاً. فلا ينبغي أن نلحظنا الصورة الأسطورية - التي تقوم ببلية على الأساس الأركتائى - لإلهة

الأمومة «حتحور» المصرية، وإلهة الحياة عشتار «العراقية»، وإلهة الولادة «أفروديت» اليونانية، و«عانة» العربية؛ حين نراهن إلهات محاربات، يستمتن بسفك الدماء؛ إذ استمدت كل منها ملامحها من النموذج الأعلى المتحول: «أركتائب الأم العظمى»، التي تفرض عليها مشاعر الحنان أن تقوم بالتدليل؛ وتفرض عليها مسؤولية التربية أن تمارس قسوة التأديب والفظم. كما يجب ألا يدهشنا أن الآلهة: بعل / حداد / ودا / ملكارت / مولوخ / زيوس / مردوخ / رع، هي آلهة للماء السماوى الذى ينشئ الحياة على الأرض؛ كما أنها الآلهة التي تضرب بالصواعق: لأن تأسيسها الأسطوري يقوم على ملامح «أركتائب الأب الأعظم»، الذى لا يبرأ وظيفته خلق الحياة - وحمايتها - لديه من سمات القسوة والعنف؛ وذلك مقارنة بإلهات وآلهة الشر الخالص - أو الشر الغالب - مثل: الإله ست، والإلهة تاورت فى مصر؛ والإله هم / موت / داجون - الظلام - والسعالى فى الثقافة الصحراوية العربية القديمة؛ وقيامات، ثم أركشاكل، وشياطين أرو في بابل؛ وكرونوس، وشالوس (المماء / الفوضى). ثم التيتانوس قفلة «زاجيروس» فى الثقافة الإغريقية.

١ - الأب: النموذج الأصلي

تبدأ الرواية/ السيرة - زمناً^(١٢) - عند مفصل أسامى فى تشكيل صورة الأب، ينتقل فيه - نهائياً - من «الأركتائب» إلى «المعبود» الأسطوري؛ على المستوى الذاتى «اللاوعى»؛ وإلى «بطل» شعبى؛ على المستوى الموضوعي/ «الوعى». هذا المفصل هو صيف عود «محمود» (الراوى الذى يحكى أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه فى جامعتها، ليجد الأب «نور الدين» يمر بأحرج لحظات حياته، وآخر أحداثها الكبرى: أمر الحكومة بنقل الجبانة التى يردد فيها أسلافه، وهم الساحة التى تمثل مجد هؤلاء الأسلاف؛ فقد كانت مجمعاً للمتصوفة - أهل الله - أنبياء الأسرة الذين يسمون إليها بخاصة عند الاحتفال بمولد جددها الأعلى - مؤسسها، ومشيده منزلتها فى صعيد مصر - «العارف بالله، الشيخ يوسف أبو الحجاج الأقصرى». ولكننا فى تتبعنا لتكوين صورة «أركتائب» الأب - ثم تحويلها إلى أسطورة - سوف نتجاوز عن الترتيب «الحكاى» لأحداث الرواية،

عن أي «أركتايب» للأب في نفس أي ابن: الكائن كلي القدرة كلي السطوة؛ أو الحامي الخوف، والمنافس البغيض، الذي تربط به «الأم» وتزوي أمه.

إلا أن «التمايز العائلي» - عندما يتبينه الطفل من خلال مسيرة النضج المتتالية الخطوات - هو الذي يجعل انتقال الأب من مستوى «النموذج الأعلى» إلى مستوى «الشخصية الأسطورية» أمرا ممكنا، بل مرغوبا فيه؛ حيث ينظر إلى «الحجاجية» تحديدا - بوصفهم أسرة ذات طابع خارق للمألوف: ديني بالتحديد؛ فهم أحفاد العارف بالله سيدى يوسف أبو الحجاج الأقصري، أحد حملة الصعيد المقدسين. إنهم - بالتصميم الصامى - من «أهل الله» - بل هم من «أعيانه أهل الله» - الذين يعرفهم ناس الصعيد؛ إذ لم يبق من أحفاد سيدى عبد الرحيم القتائلى في قنا، أو جلال الدين السيوطى في أسيوط، أو أحمد الفولى، والقشبرى في المنيا - على سبيل المثال - ما يمتد بأسر هؤلاء الشيوخ كما يمتد نسل أي الحجاج من خلال «الحجاجية» في الأقصر.

٢ - تحول الأركتايبي إلى الأسطوري

. يمكننا - إذن - أن نحدد لحظة الصورة «الأركتايبية» للأب - وبداية تخلق الصورة «الأسطورية» له - بالحادث الذي رواه عن طفولته: يوم سقط في مقبرة العائلة فرأى جسدتين من أسلافه الصالحين لم يرهما في حياتهما، وكانت ملامحهما صورة من ملامح أبيه:

كان يخفق في الجبانة - من زملائه - في لعبة الاستغماية، وبينما كان يجرى سقط في فسيحة، فوجد نفسه وجها لوجه مع جسدتين يشبه أحدهما الآخر. تسمر في مكانه، حاول أن يتعد عن الجسدتين فاضطر للمسهما. نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبيه. أخذ يصرخ، فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسيحة: ذهب إلى المنزل وهو مازال يصرخ: شفت أبيها ميت .. شفت أبيها ميت، ومعا واحد تاني.

(الرواية، ص ٧٢ - ٧٤)

باحثين عن ترتيب آخر يعتمد على «نمذجة الأب»، ثم محاولة إثباته لبوس الشخصية الأسطورية؛ وهي مرحلة تالية - بالطبع على المستويين: زمنيا ومنطقيا - للنمذجة.

يمكننا أن نجمل - ابتداء - مراحل التحول البنائية الكبرى لصورة الأب في ثلاث مراحل عرضية:

- ١ - من الطفولة المبكرة حتى حادث الوقوع في الفسيحة: الأب / النموذج الأعلى.
- ٢ - من الوقوع في الفسيحة حتى فيضان النيل: الأب النموذج الأعلى / المبود.
- ٣ - من فيضان النيل حتى موت الأب: نهاية المبود / وقيام البطل.

في المرحلتين الأوليين يكون فيها الابن واقعا تحت سيطرة الأب، على الرغم من محاولات التخلص التي يبذلها؛ ولكن متى بلغنا المرحلة الثالثة، انتهت المباشرة بمصالحة داخلية: صورة البطل / الأب / الابن؛ بعد أن يتم استيعاب الصورة الموضوعية، وتبين إمكان التخلص من احتلال الأب لشخصية الابن. لقد كان هو الذي أظهر للأب علامة وفاته - دون أن يظن إلى ذلك - مرتين: الأولى عندما كرم ماضيه الأب في النيل، والثانية عندما قص عليه رؤياه «البحث عن قصر له في الجنة». ولكن لندع ذلك إلى وقته في التحليل.

إن التمايز العائلي «للحجاجية» - وسط باقي «بيوتات» المنطقة - لا يصلح وحده أساسا لنشأة «أركتايب» الأب لدى الراوى طفلا: من حيث إن تكوين «النموذج الأعلى» آلية طبيعية لدى الجنس الإنساني، ناتجة من طبيعة الإنسان - التي يدرك بها العالم في صورة أسطورية أساسا - في مرحلة الطفولة العقلية؛ ومن حيث إن إدراك تمايز مركز العائلة - في محيطها البشرى - فاعلية تتطلب قدرا من التمييز، وهي فاعلية متأخرة عن المرحلة - المبكرة جدا - التي تتكون فيها النماذج الأصلية في النفس الإنسانية.

وهكذا، لاختلاف الصورة الأركتايبية للشيخ نور الدين - التي تخلقت منذ الطفولة المبكرة - في نفس ابنه محمود،

بالتبعية - للطفل، فإن الحقيقة الموضوعية للأب تلقى تبعة مرهقة على الابن. إن تخفيف طفل برداء رجل - له انضباطه الخاص (مجرد أنه من الحجابية) - لهو أمر عسير:

عندما ترك محمود القطار، وجد أباه زملائه وزميلاته على الرصيف. وبالطبع لم يكن بينهم والده. فلم يحدث - مرة واحدة - أن ودعه والده أو استقبله على المحطة. ولم يكن محمود يريد من والده أن يصنع ذلك، فهو يعرف جيدا أنه يقصد أن يقطعه عنه... أن يمنحه استقلاله وأن يجعله حرا في حركته، ولكن هذه المرة كان يحنى أن يكون والده مع هؤلاء الرجال. إنه في شوق لرؤيته.

(ص: ٦٥).

إنه لا يناقش حقه في «الأمنية»، ولا حق أبيه في «ظامه»، ولكنه يستسلم «للحكمة» التي يبرر بها سلوكه، بل يكاد يمتنر عن الأمنية - التي حاكت في صدره - بأن سببها الشوق لرؤية «والده».

إنه هنا يتعامل مع «الآركتاب». ففي حالة سيطرة الأركتاب، لا يكون الصراع ضده مشروعا، لأنه ليس ممكنا؛ فهو على يقين من هزيمته في هذا الصراع. ليس بمقتضى القيم الاجتماعية وحدها، ولكن لأنه مهزوم - من الداخل - أمام سطوة «النموذج»: «كلى القدرة»، «كلى السيطرة». لتأخذ هذه التعميمات على التوالي لتبين ذلك:

* - أي رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله ففجّر، حاول أن يجد عملا ولكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطيع. ما إن يبدأ الشهر حتى يتشوق طلبه الأقصر إلى خطابات أبيهم المحملة بحالات برقية، أما هو فكان يكره انتظار هذا الخطاب، وأكثر ما يكره الحوالة البرقية التي تذكره دائما أنه تابع للشيخ نور الدين. إنه لا يرفض تبعيته له، ولكنه يريد أن يشعره أنه مظل: قوي، قادر (ص: ٤٥).

إن هذه التجربة قد كرست الصورة «النموذجية» التي كانت ملامحها تتبلور في نفس وذهن الطفل عن «الأب»: الأب المميز، الذي يحيا بينهم كما يحيا الناس، وهو في الوقت ذاته ميت مدفون في الفسقية، كيف يمكن ذلك؟ هذا هو السر الإعجازي الذي يملكه هذا الأب وحده: النموذج الذي لا يشابهه أحد من أباه إخوانه. إن له القدرة على أن يكون حيا وميتا في اللحظة ذاتها: هنا تبدأ رحلة الأسطورة. نقول: بدأت فحسب، لأن السيطرة على الوعي الراوى - منذ هذه اللحظة وإلى تخرجه من الجامعة - ستكون للأركتاب الذي تكاملت ملامحه المرهوبة، لا للمحبوب، الذي كان عليه أن ينتظر تكامل صورته، في الأزمنة التي تبدأ بها الرواية: في صيف التحول النهائي للمشهود.

وعلى الرغم من تكامل «أركتابية» الأب - وبداية غزوها نحو الأسطورة - لحظة وقوع الطفل (محمود) في الفسقية، عن طريق تصديق «الرؤية» الواحية «للمشاعر» اللاواعية: التي كان فيها الطفل يترك عالمه - في عمره المبكر، السابق على هذا الموقف - إدراكا أسطوريا؛ فإن العلاقة بين الشخصيتين - الأب والابن - تظل متسمة بسمات كثيرة من «الشخصية»، على المستوى النفسي: أضحى سمات الغيرة والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر لحظتين من اللاوعي والوعي على التوالي: في حالة الهلع الفسوري - الطفولي - وسط المقبرة، ثم برؤية الأسلاف المقننين الذين لم تأكل الأرض أجسادهم - كباقي الموتى من البشر - والذين يكرر أبوه صورتهم: أوزير / حور الحى، الرمز الذي يحتل الأوازيير الموتى / الأحياء من أسلافه.

هل تشي هذه اللوحة الروائية (طفل يسقط في مقبرة من مقابر الأسرة، فيرى أباه ميتا ومدفونا منذ دهر) برغبة دفينة في قتل الأب - أو في موته على الأقل - دون أن يتحمل مسؤولية اجتماعية أو أخلاقية من جرائمها؟ هذا بحث نفسي في الأساس، ولا نهتم به هنا؛ ولكن ملاحظتنا هي إشارة إلى صراع ماء ضد آب يمثل قوة ميتافيزيقية: الميت/ الحى الذي لا تجرى عليه سنن الكون كبقية الآباء؛ والمشكلة أيضا، أنه أكثر صرامة من بقية الآباء: فإذا كان الإدراك الأسطوري للعالم، والتشكيل الأركائبي للأب يتضمن شيئا من التميز -

صورة «الأب / الإله» الطاغية: «يهوه. رب الجنود» لدى اليهود، و«الإله/ الأب»: «ضابط الكل» في المسيحية؛ أو بين شخصيتي موسى الحارث، ومسيح السلام. لذلك فإن السلوك الطبيعي للابن - الذي تمنى ولم تتحقق أمنيته - هو الرضا بهذه القسوة؛ إنه وجه التفاني لأوجه الإدانة (أو لمله وجه الإدانة يتخفى في مظهر التفاني)؛ لنقل في البداية إنه وجه عائب: إنه «في شوق لرؤيته» فحسب. (هل نلاحظ أنه على محطة الأقصر، ولن يستغرق وصوله إلى المنزل دقائق؛ فيرى الأب «الذي هو في شوق لرؤيته»!)

على أي حال، لقد وصل محمود إلى المنزل، ورآه والده. وهناك تبين ضغط الصورة اللاواعية للآر كتيب:

دفع باب المنزل ليجد والده محتبياً على الكنبه. يمسك محمود بيده، ينهال عليها تقبيلًا، فيسحب الوالد يده ويرفع رأس ابنه ليقبل جبهته ثم ينادى:

- يا أم حجاجي، محمود وصل ... تخضر الأم لتقبل ابنها، وتغالبها الدموع وهي تخضنه، ثم تتركه لتسجن له الطعام فلقد أعدت له بطة سمينة... استيقظ أخوه الصغير عبد الرحيم ليشاركه طعامه. بدأ على الجميع أنهم لم يدهشوا لحضوره فقد كانوا يتوقعونه. كيف عرف الشيخ أن ابنه سيحضر اليوم؟ على محمود أن يتوقف عن الاستفسار عن كيفية معرفة أبيه لأشياء كثيرة. إنه لا يجد لها تفسيرًا، ربما يكون نور الله قد حل على عقل الشيخ حتى جعل الأشياء تبدو واضحة أمام عينيه (ص: ٦٧)

٣. المقدس/ الأسطوري

إن الأب «يرى» أشياء كثيرة، و«يعرف» أشياء كثيرة، ولا ينبغي البحث عن سر هذه المعرفة لأنها فوق البحث والتعليل؛ ولكن التحول من الآر كتيب إلى الأسطورة يحمل بطبيعته «تفسيرًا»: التحول في اللاوعي الفردي عند محمود، كالتحول في اللاوعي الجمعي، على السواء.

* - إنه يعرف جيدًا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية، لقد رآه مرة - بعد أن تمرى مع امرأة فاخته الجمال - يخترق الحائط ليقول له «أفما أنت؟». تكررت هذه الصورة فأوقف (أو أوقفت) بالأحرى حركة جسده. كثيرًا ما يسأل نفسه: هل هذه الصورة حقيقية أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟ (ص: ٤٦).

* - أي رجل هو الشيخ نور الدين؟ إنه يحس بفخر أنه ابنه، ويحس أيضًا بتعاسة أنه لا يستطيع أن يقبض قامته بقاتمه. تمنى كثيرًا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية. يطرد هذه الأفكار، فهذا لا يليق به. إنه شيخ كبير، ولكنه يعرف أنه سينهزم (ص: ٤٦).

* - لقد أبلغه أحد أصحاب الشيخ أنه يمتدحه، ولا يرى فيه عيبًا إلا أنه لا يصلح. لم يطلب منه بعد أن كبر أن يؤدي فروض إسلامه. وحين علم هذا من صديق الشيخ أخذ يواظب على الصلاة. حاول أن يره ذلك (ص: ٤٦).

* - إنهم - في المدينة - يقولون عنه أنه أكثر إخوته شبهًا بأبيه، وهو لا يصدق أحدًا. إنه يعرف أن هناك طريقًا طويلًا لكي يكون الشيخ نور الدين (ص: ٤٦).

ونلاحظ كيف ينسج الروائي - بحرفية عالية - طبيعة علاقة بطله بوالده، على أساس من معطيات علمية: إن العلاقة بين الطفل والأب تتشكل في مجموعة من المشاعر السلبية والإيجابية، لا يسمح إلا بإعلان الوجه الإيجابي منها فحسب؛ أما السلبى فيختفى متطيرًا الانفصال بين الصورة الشخصية للآر كتيب، والصورة العامة للمعبود؛ من حيث يكون الصراع بين الإنسان ومعبوده أكثر يسرًا - على المستويين النفسى والعلمى - من الصراع ضد أبيه. إن صورة الأب/ الإله - الأركانية - أشد صرامة وسلطان من صورة الإله/ الأب الأسطورية؛ ويمكننا فهم ذلك عند المقارنة بين

روى له أخوه الحاج أن عمه أخذ جاموسه
لستحم في النهر عند هذه الجميزة، فأخذ التبار
وعرق. بكى الأب ابنه الوحيد. وكان الشيخ
أحمد أبو شرقاوى - شيخ الصيد - في الساحة.
رأى آلام الأب فدعا له دعوة: - اللهم اجبر
كسره بنور الدين أبو البركات. اصبر يامصطفى
فإن الله مع الصابرين، وسيخلفك الله بمن هو
خير منه. اذهب إلى بيتك.

سمع مصطفى يونس كلام الشيخ، وذهب إلى منزله،
ونام مع زوجته. إنهم يقولون إن عدد الأيام التي مرت منذ
هذه اللحظة - حتى ميلاد نور الدين - تسعة أشهر
كاملة، لا تزيد ولا تنقص (ص: ٨٣).

ثم يوافق، فإذا هو الفارس الذي لا يبارى في المراح،
والمنازل الذي لا يهزم في التحطيط، والشخص المروء الذي
إذا غضب تحول وجهه إلى صورة الأسد الخفية حين يغضب
على أحد الخطاة، على مستوى الحقيقة الواقعية البشرية؛
حتى قال له ابن عمه يونس - عندما كانا شابين -:

«أنت تشتغل عصبجي يا نور الدين؟»

وهو الولي الذي تقسم بولايته شواهد من الخوارق
الكونية: النجم المذنب، الذي استقر وسط داره في بداية
وصوله والذي اختفى عند موته، وهو البشرى الخارق، الذي
يستطيع إثبات أقوال أو أفعال بالإيحاء: حديثه إلى رفيقه،
ومعاقبته بصعيرى؛ دون أن يتحدث أو يتحرك بالفعل. ثم هو
الشخص الذي يتجلى نور الله على عقله فيعرف أشياء كثيرة؛
على مستوى الطريقة، والعالم الروحي، حتى ليقول له
بصيرى - في رحلة العودة من السودان - عندما شاهد نجمه
يستقر «شهدنا لك يا نجم، شهدنا لك يا نور الدين»؛

اقتراب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم.. دخل
النجم الدائرة.. احتل مكانه وسلطها، توقف..
استقر.. بل أن هذا هو مكان النجم الطبيعي..

شمر بصيرى أن شيئاً يشد وجهه. يدفعه إلى
الاتفات فوق الجبل، رأى نور الدين واقفاً يتابع
النجم، ينظر إلى استقراره.

في هذا الصيف: يأتي أمر الحكومة بهدم الساحة
والجبانة، وهأى الناس إلى الشيخ نور الدين يشكون من تأخر
الفيضان وانخفاض الماء في النيل:

الفيضان السنة دى بشايه مايتش، والسواقي
نخت ميتها. لعارفين نسقى أرض ولا نروى زرع.
السنة دى سنة تخارق (ص: ٦٣).

لا يطلب الناس معونة الشيخ في الأمور الدنيوية فحسب؛
سواء فيما تقتضيه وظيفته الرسمية - مأذوناً - من إجراء زواج
أو طلاق، ولا ما تقتضيه وظيفته الاجتماعية - شخصاً مسموع
الكلمة - من توسط لحسم مشكلات عويصة محل بهم:
(زواج حسن - زواج صليب وريزا، تزويج عزيزة ليونس الذي
كان قد غرر بها، مشكلة دباب.. إلخ)؛ ولكنه الشخص المؤهل
للخلاص من مشكلات الطبيعة أيضاً: أليس هو قطب الوقت،
الموعود بالخلاص؟ لقد عهد به جده (السيد يوسف) - قطب
الأقطاب - إلى قطب وقته (الشيخ الطيب) لينشئه، وقد رعاه
شيخه إلى أن عهد إليه بمكانه من الطريق: الإفتاء، والقبطانية؛
عندما أحس بذنو أجله:

رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء، وأخذ في
الدعاء:

- اللهم إني أعلم أن نور الدين حبيب إليك،
وإلى الناس؛ اللهم قربني إليك بحب نور الدين.

مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة،
وقال:

- لن نحتاجني بعد الآن يا نور الدين - ستكون
مفتي طريقتنا؛ فحسن نحتاج إليك (ص: ٢١١).

إنه بدعاه إنما يوحى بأن نور الدين يرتفع - في مدارج
القبطانية - عنه، تنور الدين يخلفه في الإفتاء، ولكن مرتبته
في القبطانية أعلى، ربما هي مرتبة جده السيد يوسف: قطب
الأقطاب؛ لذلك كان هو الموعود بنظام الأمور منذ صغره.

أليس هو (طفل الوعد) الذي بشر به الشيخ
(أبو شرقاوى) أمهله؟

نقل بصيرى ناظره بين نور الدين وبين النجم .
النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الأبيض فوق
الجبل . اتسحب قلبه .. توقفت نظره عدد نور
الدين ، رأى شامعا يسقط على الأرض ينزل على
رأس نور الدين . ثم أخذت الأشعة تتساقط لطفه
فى دائرة من نور .. لم يمد بصيرى يرى غير
النور . أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر فى
مكانه . شعر بدفء يسرى فى أوصاله ، فهذا
صديق نور الدين . إنه يعرف .. يعرف .. ولكنه الآن
يؤمن . استطاع أن يخرج بعد جهد صحيحة : -
شهدنا لك بانجم .. شهدنا لك ياشيخ نور الدين
(ص : ٢٣١) .

هذه هى المرتكزات التى تؤسس للصورة نور الدين
«الأسطورية» وهى - فى الوقت نفسه - التى تجعل أعلى
لحظات الأسطورة - إفاضة النيل - موقفا طبيعيا ، بالنظر إلى
(كرامات) الأقطاب :

نزل الشيخ إلى حافة الشط ، ووقف ابنه خلف
الجميزة مستنظا ، ينظر إلى أبيه محاذرا أن يراه .
أخرج الشيخ المنديل وأخذ يتلو آيات من القرآن ،
ثم وضعه على الأرض ، وخلع قفطائه ووضع
عمته فوق القفطان ، خلع لباسه ودخل الماء ، ثم
خلع سرواله وألقاه بعيدا ، ومد يده ليحمل
بالمنديل . لم ير من جسد والده سوى وجهه
الأسمر المستطيل ذى العيون القوية ، وهذه البسرى
تضرب فى الماء . كان يتحرك فى الماء كمركب
بخارى سريع ، حتى وصل إلى منتصف النهر
فاعتدل واقفا . يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ
بتوازنه كأنه واقف على اليابسة وقد أخذ يستخدم
كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبنة
وهو يقرأ (باسين) ، ثم يلقى بالمنديل ويدعو الله :
(بارك النيل ، وركب الأرض ، وركب البشر ، وركب
كل حى وجماد ، وركب ما يعلم وما لا يعلم : خفف
عنا البصر ، وارفع عنا البلاء) وارفع الماء لنا منة
وثوابا منك . ثم أخذ يقفز فى الماء ويخرج منه :

يدو الجسد من بعيد كأنه السارى ، تصاح من
تصاحب النيل ، حوت بحرى يضرب فى الماء ، إنه
لا يتبين منه غير حركته . هذا أبوه يصنع
ما لا يستطيع أن يصنعه شاب مثله . يتوقف عن
القفز ليأخذ فى السباحة مستخدما كلتا يديه ،
يضمرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط
الأخضر . ترى هل يستطيع أن يمسود دون أن
يستريح ؟ . ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط
الغريب ، بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر .
قارب بحر ميمنا ، وآخر بحر يسارا ، ثم يخفى أبوه
ولا يظهر له أثر فى الماء .

ماذا يصنع محمود ؟ هل يصرخ ؟ هل يطلب
النجدة ؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده ؟ . توقف
لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض
مغلق فتح عليه صبور ماء .

قرر محمود أن يصرخ ، وقبل أن يخرج الصرخة
كان الشيخ يظهر فى منتصف النهر ليقفز فيه
قفزات متعددة ، وكأنما هو قطعة من المطاط
تلقى فوق الصخر لترتفع ، ثم تعود لتسقط .
توقف الشيخ ليأخذ فى السباحة عائنا إلى الشط
الشرقى ، وقد تغير شكل الماء من الزرقة إلى
الحمرة . رأى جسد والده يطفو على سطح النهر
وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوى
الواثق ، حتى عاد إلى الشط ، فرأى جسد أبيه -
لأول مرة - عاريا ، سرعان ما أخفاه الشيخ حين
لبس سرواله ، وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء
يتساقط عليها ليبلها بللا خفيفا . وابت نظر إليه ،
لا يشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعونى
قادم من عالم اللاتهاية (ص : ٨٢ - ٨٥)

إن حرفة القص العالية - عندما تؤسس الموقف العجائى
(إفاضة النهر من حول الجسد المقدس للولى ، وليس فيضانا
من النبع) على (إستمولوجيا) الكرامة الصوفية - لا تجعل
القارئ ميالا إلى مناقشة «منطقية الحدث» ، بل تخمد أى ميل

٢ - لقد عاش صراعاً بين الأقصر والقاهرة حسمه والده، فلفقد اختار له أن يذهب إلى القاهرة ليكمل تعليمه، واختار لأخيه الحاج حجاجي أن يكمل دوره ببقائه في الأقصر. إنه يثق في حكمة والده، ولكن لماذا لم يختار له أن يبقى في الأقصر؟ ولماذا اختار ابنه الأكبر؟ (ص: ٣٢٢).

٣ - جلس الحاج في المكان نفسه الذي كان يجلس عليه والدهم، وبجانبه الصندوق الذي أعطاه إياه والده قبل أن يموت، وقد أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين (ص: ٢٢٠).

٤ - لقد عاش الثنين وعشرين عاماً هي كل عمره في ظلال رجل ينظر إليه بمهوراً، وهو يشعر بالمعجز تجاهه. أيقظه الحاج حجاجي وهو يقول له:

- محمود.. خطيها على الله.. سلمها لله..

هل قرأ أخوه أفكاره.. هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه. لا.. فنور الدين لن يتكرر (ص: ٢٣٥ - ٢٣٦).

لقد بدأ الحديث الداخلي بالترغبة في أن يكون «مثل» الشيخ، وفي الحقيقة أن يكون الشيخ «نفسه»، وليس مجرد «مثله»: إنها مسألة تناخ حرو/ أوزير. ولكن الشيخ كان قد حسم مسألة التوارث هذه (أو لنقل إنها محسومة من قبل حسم الشيخ: غوصياً، فالاختيار تم لصالح الحجاجي، واجتماعياً، فالقواعد المتوارثة لصالحه أيضاً). فإذا كان الحديث الثاني غاضب - أو عاب - لاختيار الشيخ، إلا أنه يبدو مستسلماً لسيطرة النموذج - حتى بعد موت شخصه - بقوة الدفع، أو برؤية مصلحية راجحة؛ لافرق.

إن (حجاجي) مرشح - حتى - لورثة دور الأركتاب نفسه: «جلس الحاج في المكان نفسه»، «أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين»، «هل قرأ أخوه أفكاره.. هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه». ولكن محمود لم يكن مستمناً لمواصلة الاستسلام: لا.. فنور الدين لن يتكرر؛ وليس هذا تقريراً لواقع، أو نبوءة مستقبل: إنه قرار

لديه للاعتراض: من حيث إن الكرامة أمر خارق بطبيعته، ليكون هذا تهميلاً تكمل به الحرفية عملها الواعي؛ إذ تسرب مهارة النفس - من خلال الإستمولوجية الصوفية ذاتها: وحدة الوجود - حملاتها من الراسب الثقافي الفرعوني القديم؛ لا بوصفه راسباً ثقافياً محضاً، بل باعتباره جزءاً من التكوين الذاتي: تراثاً. وعلى هذا الأساس، نكتشف جانباً آخر من حرفة تصميم الرواية: تناخ «الأوزير» - الذي سبقت الإشارة إليه مراراً - بوصفه آلية من آليات النفس المصرية. إن الشيخ «نور الدين» لا يمثل الطبقة الإسلامية وحدها من جيولوجيا الروح المصرية، بل يتكون من طبقات حفرية متعددة:

وقف أمام تمثال ضخم.. أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبي الحجاج.. وقف أمام الوجه لأبد أنه الملك/ الإله الفرعوني في الساحة.. اهتز جسمه، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين.. لقد كان هنا في المجد كما كان في الساحة، ولأبد أنه كان في الكنيسة.. كاهناً.. أبياً.. شيخاً (ص: ٢٣٦).

وهكذا يتم تدشين الشيخ نور الدين محبوباً، ولياً، بطلا شعبياً: أي أسطورة؛ لإرهاصاً لتخليه عن الدور الأركتابي في السيطرة على حياة محمود، بموته الوشيك. وعندما تتسع المساحة بين الصورة النموذجية والصورة الأسطورية - بموت الأب المشخص، وتحول الأب الوظيفي من أركتاب إلى إله - يكون أكبر الاحتمالات أن تخف القبضة الطاغية على اللاوعي، ليصير من الممكن مناقشة الأب، وإعلان عصيان واضح لقراره الجائر بتتصيب الأخ الأكبر وارثاً. فهل حدث ذلك؟. لننظر إلى هذه المونولوجات الداخلية المتتابعة:

١ - السؤال الذي كان يلح داخله، ويبحث له عن إجابة: هل يبقى في الأقصر ليكمل مدرسا فيها، أم يسود إلى القاهرة لينهي دراسته العليا؟. كان شئ ما يشده للبقاء في الأقصر: ولعل أهمها صورة الشيخ نور الدين، فهو يريد أن يحلو حذوه، أن يكون مثله في عالم هذه المدينة. (ص: ٢٢).

لا يعلمونه، أو أولولة مقدرة في المستقبل. فهم يحسون الظن بالآخر، ويتأولون شطحاته لصالحه، ويكونون باثقة إلى المطلق عليه، ويطلبون الهداية والتوفيق للناس.

كان نور الدين سنيا، بل عالما من علماء الأزهر، أى: عالما عاملا، كشرط الخلوية في رجالهم. لذلك كان على الراوى - حرقا - أن يحفظ له قداسه، وأن يبقى صورته على أتم ما تكون نصاعتها؛ أى أن يجعل نموذجة أحادي الصفات بأقصى قدر ممكن. لذلك فقد جمع له صفات الإعجاب الرقيقة دينويا ودينيا معا؛ فهو فارس المراح، بطل التحطيب، ابن الوعد، تلميذ الشيخ الطيب قلب وقته؛ تجرى خلفه فائدة زمانها - رقيقة - وتبذل مائة جنيه ذهباً - لتسلأ عينها من عينه فحسب - فلا تجد منه إلا الإعراض؛ القوى الذى يأخذ وجهه سمات الأسد عندما يغضب لما يراه حقاً، ولكنه الحى الخجول الطبع؛ المحافظ على فروضه، البر بأبويه، ومن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريق؛ الضابط لنفسه ونوازحه بقسوة للإنسانية. صحيح إنه قد «ألم»: هرب من والديه دون استئذان، واعتدى على خفراء العبد، وحام حول الخطيئة حتى أوشك أن يمارف؛ ولكنه كان فى كل مرة ينقى نفسه بالندم الفارط، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة عليه، ويطلعه على ماغضى عنه مما تحمله مصيئته من دروس وابتلاء وتنقية؛ لادعوة إلى المصيبة، ولكن تجربة وتمحيصاً بالألم والندم والثوبة. ومع كل ذلك فقد كانت «إلماماته» أشبه ما تكون بحسنات غيره؛ ألم يقل المتصوفة: «حسنات الأبرار سيئات المقربين»؟ إنها، إذن، «إلمامات» الذى يمدد الله للقطبانية الكبرى، أو على الأقل لقطبانية الوقت؛ وما يكون لئله إلا أن تتجلى فيه أحادية الصفات وحدها؛ لأنه الشخص الذى يؤهل لتجلى الأحداثية المطلقة على قلبه وفى حياته؛ إنه ينظر بنور الله، وهو الذى يتقرب شيخه إلى الله به.

لكن أحادية الجانب أمر فوق الطبيعة البشرية (ولكن، من قال إن الأركشيب تكوين بشرى واقعى؟ إنه النموذج الأعلى، وكذلك القطب)، ولذلك كان على القاص أن يكمل بشرية «النموذج» بشخصية ثالثة: منفصلة عنه، ومتصلة به، فى: أن إنها الشخصية الظل - أو الشخصية الأخرى - لنور الدين، وإن لم تكن هى هو؛ فكانت بصيرى.

يتخذ محمود فيما يخصه. فمادام أبوه قد اختار لخلافته من شاء، فإن من حقه أن يختار لحياته هو النموذج الذى يشاء أيضاً. وقد قرر عدم تكرار تجربة الحياة على النمط «النوردينى» الممتد فى حجاجى: سوف يمشى تجربة أخرى كان يخفى نموذجها؛ لقد نفاه «المقدس» عن حظيره، رغما عنه، فليخر هو «المقدس» يزارته.

٤ - وجهان للأركشيب: المقدس والمندس

للتنموذج الأسمى إمكانات كبيرة فى تضمين صفات ووظائف متناقضة (الخير والشر) كما يقرر نيومان^(٣) تحت عنوان «الأركشيب المتحول»؛ وبذلك كان يمكن للراوى أن يجمع فى شخصية نور الدين مابين الدينى والندوى أو المقدس والمندس معا. إلا أن درجة الوعى العالية فى تصميم السيرة - أو حرفية القص، كما أطلقنا عليها من قبل - فرضت عليه أن ينقى صورة النموذج من كل الشوائب الندوية، وعلى الأخص تلك التى يمكن أن تقسح فى القداسة، العدالة، بحسب التصور الإسلامى؛ السنى أساسا. لذلك لم يبق للراوى لبطله من هذه الشوائب إلا ما يدخل تحت باب «اللمم»، الذى تذهب الحسنة اليومية، بما للصوص: (الذين يجتنبون كبار الإثم والفواحش إلا اللمم، إن ربك واسع المغفرة، هو أعلم بكم إذ أنشأكم من الأرض، وإذ أنتم أجنحة فى بطون أمهاتكم. فلا تزكوا أنفسكم، هو أعلم بمن اتقى)... (وإن الحسنات يذهبن السيئات)... (والصلاة إلى الصلاة مكفرات لما بينهما). فى بعض التوجهات الصوفية - أحيانا - شطح قولى نظرى (كما لدى البسطامى والحلاج وابن عربى والسهوروى وابن سبعين مثلاً)، أو عملى (كما لدى الملامية تاريخيا، وكثير من أصحاب الطرق الآن): كالقول بوحدة الوجود، أو إسقاط التكاليف الشرعية، أو الإتيان بما يلام عليه المرء من الكيالات. ولكن التصوف السنى - وهو تصوف التمكن لا الشطح - يرى فى ذلك ملهرج المتصوف، إذ إن الشريعة هى الأساس الأول، الذى ينبغى على السالك أن يلتزم به، منذ أول خطواته فى عالم الحقيقة: «الطريق». ومع ذلك فإن أرباب الحقيقة المتكثرون لا يجعلون من أنفسهم قضية غيرهم؛ فلا يترضون لأحد بالإدانة؛ لملهم أن وراء كل ظاهر باطنا

ويكشف نور الدين بالضحك من سفاخته، أو يتهره انتهاراً لا يبلغ حد الإهانة؛ كان يكفى بإغاثته فحسب. ومن ناحية أخرى شهد بصيرى تطور حياة صديقه الروحية، وظهور نجمه، أى أنه أدرك بلوغه القطبانية، وشهد له: راصداً مراحل تطوره الحياتي والروحي مرة واحدة فقط، عنف نور الدين على بصيرى وقد شارقاً الاكتهال؛ اتخذ سمت الأسد كعادته عندما يصف، وأمسك برأس بصيرى بين إصبعين، وشد عليه بهرس المنظم واللحم. كانت إحدى لحظات كرامات نور الدين، ذلك أنه لم يتحرك من مكانه، ولم يترك روده؛ ولكن بصيرى كان يشاهده وهو يشد على رأسه بأصبعيه فهكاد يفتتها: هل بلغ به الاستهارة أن يجالسه وهو جباً. يومها ألق بصيرى عن الحرام، وتزوج جلييلة الغانية فساعدها على التوبة. يومها قام العالم اليونانى فى دنيا نور الدين؛ تزوجت رفيقة من سيد أبو حسين، ولم يعد لبيت الدعارة وجود؛ كما بشر الشيخ الطيب، شيخ العائلة قديماً.

لم يكن احتمال نور الدين لبصيرى ناجماً عن التماس معذرة للضعف البشرى؛ فهذه ملكة لم يكتسبها الشيخ إلا بعد مروره بالتجربة العاطفية المؤلمة، وعلاقته ببصيرى أبعد تاريخاً منها، بل كان بصيرى معانيها لها يبصره كالشيخ الطيب الذى عاينها ببصيرته، وفسرها لتلميذه. ولكن احتمال له كان أمراً قديماً؟ هل تختار روح جسدها؟ لقد كان القرن الذى لافكك منه. حتى لقد تسائل نور الدين فى مرض موته: هل جاء بصيرى؟ لقد جاء الروحانيون جميعاً، وقد علموا بوشك موت الشيخ نتيجة النزوع العلوى لديهم؛ أما بصيرى فكيف له أن يعلم وهو الأرضى الجسدانى؟ إنه لم يعلم حتى رأى النجم شيب، وكان الشيخ قد مات بالفعل؛ ذلك لأن الأرضى يستخدم حواس الجسد لا مناظرة الروح. لقد كان بصيرى هو النقيض الجسدى الكامل لنور الدين الروحانى، أو لنقل الذى استطاع أن يصير روحانياً يتعهد الشيخ الطيب له، وبالوراثة عن أسلافه.

وهكذا وجد محمود الشكل الآخر الذى يمكنه أن يكونه، مادام نور الدين قد رفض خلاقه له.

إذن، يقوم بصيرى بالدور الدنيوى، الشهوانى، المنفى: أى مالا يمكن لنور الدين أن يقوم به؛ لذلك يمكن أن نعدده الوجه الآخر/ الإنسانى لشخصية نور الدين المقدسة؛ وهذا مايفسر علاقته الوثيقة بنور الدين، وصبر نور الدين عليه، على الرغم من إيمانه فى النفس. إن بصيرى والشيخ الطيب قد شكلا المحدثين الأقصيين لنور الدين: الروح الخالص الذى لازعة جسدية فيه، والجسد الخالص الذى نادراً مايطيف به نوق روحى، ولكنه لايقم، فسرعان مايترك مكانه لرغبات الجسد العارمة؛ وإذا كان نور الدين قد خضع للشيخ الطيب، إلا أنه لم يبت صلته ببصيرى أبداً؛ لقد أخذت علاقته به شكل العلاقة بين الروح/ نور الدين، والجسد/ بصيرى العبادى. أول مانصادف بصيرى - فى الرواية - نجده متطلماً إلى منازلة نور الدين فى المراسح، وهما ترهان وصديقان، ونصادف أيضاً فى الموقف ذاته رفيقة الغانية، التى كانت قد تملكت بنور الدين؛

انشغلت رفيقة عن الزمار، وأخذت تتابع نور الدين وهو ينازل الفرسان وهزمهم واحداً بعد الآخر، حتى جاء غلام فى سنه على فرس، ووقف بين المتفرجين. وما إن لمح نور الدين حتى أوقع بالفارس الذى يلعبه لم يخرج عن الحلقة يلتقى به، سمعت الفتى يكلمه:

- خرجت ليه ياتور الدين؟

- عشان ملاعكش..

- هو أنت كده.

- يا بصيرى عيب الكلام ده.. روح لالعاب حد تانى، أنا كفانيه على كده النهارده.

تصرف رفيقة ببصيرى جيداً، زار بيتها كثير (ص: ٢٣٥-٢٣٦).

هكذا، إذن، يحاول الجسد منازلة الروح وهزيمتها، بينما تحصر الروح على إبقاء العلاقة فى مستوى دون الصراع؛ إنها مسألة ترويض واستئناس، وليست قهراً. وتعلّشاً زماً طويلاً على ذلك؛ يقص بصيرى على نور الدين أخبار مغامراته مع بنات الهوى، بل يحاول جرّه إلى طريقهن؛

• زهجة المقدس، وإقامة المدنس

- خلاص:

- خلاص.

ورد الشيخ:

- خلاص (ص: ٢٠٦ - ٢٠٧)

إن الذي لا يبرر منطقيا في هذا الموقف، هو إحساس محمود بأن الرؤيا «تبشر» بشقاء الأب، مع أنها واضحة الدلالة على موته؛ ثم اختياره والده بالتحديد ليقص عليه الرؤيا، وكأنه يريد أن يكون أول من ينعي إليه نفسه. فهل قام اللاوعى الشخصى بتلبس التأويل على محمود؟ أم أن الراوى يحيط هذه الساذجة - فى معاملة الأب الشخصى/ المناس - بخلاف من الحرفية العالية تبرر وقوعها؟ لكنه عزت عليه بشرى (الشيخ أبو الجهد يونس) «إنت بخير ياشيخ نور الدين»؛ فأراد أن يحبط مفعولها، تحت هذا الغطاء النفسى المخادع: «أدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء»؛ فمضى يقص عليه الرؤيا، التى غلط نفسه فى التعبير عنها من الأساس.

إن من يقرأ هذا الموقف - دون الانتباه إلى العمل السرى لللاوعى - سوف يرى فيه مفاجأة تجرح «الحرفية» العالية، التى تشير إليها فى العمل؛ ولكن الانتباه إلى حيلة اللاوعى الساذجة - هذه - هى التى تميد رؤية «الحرفية» بالتحديد - على أعلى ما تكون وضوحا.

لقد حاول محمود - بإخلاص - أن يكون نور الدين، وأن يعمل بما يرضى نور الدين عنه، بل أن يعمل كما عمل نور الدين:

بعد أن انتهى محمود من صلاة الفجر، انطلق مسرعا إلى النهر قبل أن يراه والده. نظر إلى الجمجمة ثم نزل المنحدر المؤدى إلى مياه النهر. قرر أن يخلع ملابسه ويتزل الماء.

لم تكن له خبرة طويلة بالموم. كانت تجربته بالسباحة محدودة بالترعة. لم يتزل ماء النهر إلا مرات قليلة. لم يخرج بعيدا إلى مناطق الخطر، كما أنه لم يتزل هذه البقعة أبدا. إن حركة الماء التى تلف لفات حلزونية تخيفه. ويخيفه أكثر

من واجبتنا - هنا - أن ننبه إلى موقفين للراوى، يتداخل أحدهما فى الآخر لتدخل الصورة الأركشائية فى الصورة الأسطورية للأب: الأول، أن التعامل مع الأب/ الأركشائى قد عمق آلية «تكبر المشاعر السلبية» لدى الراوى بدرجة غير مألوفة؛ والثانى، أن هذا التكبر مهدد بالانقراض دائما، من زاويتين: الأولى من ناحية الابن الذى تسيطر عليه - أحيانا - النزاع النفسى المباشرة - أو الشخصية - تجاه الأب؛ والثانية من ناحية الأب، إذ إنه - بوصفه الأب/ الأسطورى - «يعرف» قذرا كبيرا، وأشياء كثيرة من اللغيات.

وهكذا - وتذبذبا على صحة الملاحظة - لا يفاجئنا الراوى بموقف غريب (إذ لا يمكن تبرره منطقيا، وإن أسكن تبرره نفسيا) هو موقفه بقص على أبيه ذلك الحلم، الذى «يشره» فيه بانقضاء أجله:

كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ سكت الجميح، سأل الحاج الإخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة، ويوظفهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لا ينام إلا عند الفجر. وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة فى النوم. كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الشرب أن عينيه أغمضتا وغاب فى النوم. رأى نفسه فى أرض أجداده، بجوار مشايخ عطية، وقد تحولت إلى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.

استيقظ محمود فى الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده إن كان قد نام جيدا، فعرف أنه نام نوما عميقا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب، ثم أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ الفجر جالسا، فأدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء..... قال أبو الجهد يونس - إنت بخير ياشيخ نور الدين، الحمد لله على سلامتكم. قص محمود على والده الرؤيا، وبعد أن انتهى منها سأله الشيخ:

لقد جاء بالمعجزة نفسها التي جاء بها أبوه، وقد رآه الأب بعينه، فما المشكلة إذن؟ إنه هو نور الدين بالفعل، وليس وحده الذي يقول ذلك. بل يقولها الناس أيضا:

إنه (محمد عياد: نائب الأقصر) يفكر جيدا في الحفاظ على مكانته في الأقصر، ألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية في الاتحاد القومي.. إن أحدا لن يزحزحه عن دياره. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه، فهو محمود. قال لنفسه: في الحقيقة هو الشيخ نور الدين (ص: ٢١٧).

إن المشكلة قد تكون في النظام الاجتماعي الصارم للرواية، وقد تكون في أن درجة القطبية وهبة لأكسبية؛ ولكن ذهن محمود لا ينصرف إلا لنور الدين: إنه هو الذي يختار، ومادام لم يختاره فهو لا يثق بقدرته على الرواية. لقد حاول أن يبرر ذلك بشكل عارض، عندما قال إنه يراه أنفعاليا، والانفعال صفة لتساعد رئيسا على الرئاسة. ولكن الأساس أبعد من ذلك، إن الشيخ قد ترك له وصية ذات دلالة:

ويرتفع همس الحاج إلى صوت مسوم:

- أبوك يقول لك إحذر من خضراء الدمن..

إبعد عنها على قد متقلد

لماذا يحذر أبوه من خضراء الدمن...؟ أعفاه هذا التحليل. هل عرف أبوه قصته مع إلهام؟ لقد كان دائما يخاف أن يعرف والده قصتها، والآن هو على يقين من معرفته.. فالموتى يعرفون كل شيء (ص: ٢٢٢ - ٢٢٣).

فهكذا يكشف أبوه الأمر: إنه وارثه حقا، ولكنه قد ورت الجانب الملقى من حياته؛ لا جانب القطبية، وإنما جانب بصيري العبادي.

إن سلوكه نفسه يشير إلى جانب مهم: لم يعد يخاف من معرفة أبيه بالماضي، فأبوه نفسه قد صار ماضيا؛ ولكن

القصص التي تروى عن غرق في هذا المكان؛ فالنهر يأخذ أضحياه هنا.

ألقى بمخافه بعيدا، وشعر أن قوة خفية تدعوه لأن يلقى بنفسه في الماء. رمى نفسه في النهر، وجد الماء ثقيلًا في البداية. وعندما اقترب من منتصف النهر استهواه الماء، واستهوته حركته. وجده يخف وكأنه يحرك يده خيوطا قطنية.

وصل والده إلى النهر فهاه أن يرى شخصا يرمو حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه الخوف عليه في البداية، فهو ليس متأكدا من معرفته بالعموم. أزال الخوف عنه بقرأة القرآن، والدعاء له أن يحفظ ابنه.. وأخذ ينظر إليه. إنه يغمس في الماء، ولا يخرج إلا عندما يصل إلى الشط الآخر؛ ثم يعود إلى سطح الماء ليغوص ثانية، ويظهر في منتصف النهر. بدأت الحركة سريعة هذا الصباح على النهر، فالقوارب تتحرك شرقا وغربا، وابنه يقف في منتصف النهر يقفز ويقفز. تستهويه الحركة فيستمر في القفز.

شعر محمود أنه يتواعم مع الماء ويصبح جزءا منه. أنه لا يتابع الماء ولكن الماء يتابعه. وكأنه حين يرمى بجسده، فإنما يرمى به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه، وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيا مباركا على الناس أجمعين.

الماء يعلو.. يعلو، يعلو مع قفزات محمود؛ والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة فقد اطمان إلى أن الفيضان قد بدأ.. ألقى بأخر نظرة على ابنه وهو يسحب نفسه نحو الشط الشرقي للليل. أخذ طريقه إلى منزله وقد بدأ يحس بالتعب والجهد (ص: ١٩٧ - ١٩٨).

الأسلاف الموتى والخلفاء الأحياء) هو مايمكن أن نتخيل فيه التكرار الأركثايبى لأوزير/ حر^(٤) الحى الخالد حتى فى الموت.

وإذا كان «الشيخ نور الدين» هو الـ «حرو» الذى وُثِرَ الـ «أوزير» من أسلافه (إذا صح جمع أوزير بهذه الصيغة)، فصار - فى حياته - هو الـ «أوزير الحى»/ حرو؛ فإن هذه المنزلة لا يوصل إليها باجتهاد شخصى، وإنما بالتحديد الاجتماعى للبكورية. إن قوانين الوراثة الاجتماعية فى المجتمع المصرى إنما تضع الابن الأكبر - لاسواء - فى منزلة الأب؛ لذلك كانت وراثة مكانة نور الدين (عندما تحول إلى أوزير/ الميت) محسومة لصالح ابنه الأكبر - الحاج حجاجى - الذى سيمثل الـ «أوزير/ حرو» الجديد.. وليس لمحمود: (الذى كانت محاولة وراثته للأب - عبور النهر وامتلأه وحتى مواصلة فيضانه التى بدأها الأب - إيلاناً يموت الشيخ لانتهاه دوره الحياتى) أن يتطلع إلى هذه الوراثة. إن وصية الأب - بارخام محمود إلى القاهرة ليستكمل مابداه من التعليم - إنما هى صوت السلطة الاجتماعية وقوانينها؛ فالجماعة هى التى تلتصق «حاكمة» الأركثايب، فلا تكفى «النمذجة» الفردية لذلك.

هل نملك أن نقول إن «قانون التطور» - الذى نغرضه الحياة على المجتمع - يحاول المجتمع - من خلاله - أن يمارس شكلاً من المحافظة على الآلية؟ إنها محاولة أكثر حكمة من محاولة محمود كسر القانون الاجتماعى للوراثة، الذى كان عائداً على والده اتباعه.

فمع هذه الصورة الروحية - العذبة - التى تطفو على سطح العمل الفنى، نرى الصورة (أو لنقل: الحياة) الموازية، التى يتم إخفاؤها والتحمية عليها بمكر، أو لنقل - أيضاً - بعرفية ماهرة: هى حياة بصيرى «الأييقورية» النهمه. إنه الوجه «للدنس»، للمقابل للوجه «المقدس» للأب؛ ومع ذلك فهو الوجه الأكثر أنساً؛ ولنقل - مرة ثالثة - الأكثر إنسانية. كان بصيرى هو نقيض الأب، ولكنه الوجه المكمل له؛ لذلك لم يكن نور الدين يكرهه أو يحتقره، حتى من قبل أن يمتلك القدرة على الفهم الواسع والتسامح مع الضعف

هل يخفى له المستقبل حياة متصلة بخضراء الدمن؟. ولنا على يقين: هل كان تساؤله المذهور عروفاً أم تشوقاً؛ ولكن اليقين هو أن موت نور الدين قد أزعج رقابة الأركثايب نهائياً؛ انتهت سيطرة نور الدين، وهو لن يسمح بحلول حجاجى محل الأب داخله. إن موت نور الدين، وبقاء بصيرى على قيد الحياة، إشارة واضحة للطريق الذى كان عليه أن يسلكه بالفعل؛ فما دام المقدس قد فاته، فلا بأس بالوجه الآخر، الذى لا يفوت موعده أبداً.

إن حرفة القصص العالية - التى تتمثل فى براعة رسم الشخصيات بهذا الحق - قد اقتضت من أحمد شمس الدين الحجاجى استخدام كل معارفه العميقة والواسعة بعلم النفس والأساطير والتصوف، فضلاً عن معرفته بالدراسة الأكاديمية لفن القصص ذاته، ولكنها لم تقصد عليه عمله الكبير؛ حتى أظنى لا أبالغ إذا قلت إن (سيرة الشيخ نور الدين) من الأعمال القليلة المدونة فى مدونتنا الروائية الحديثة.

خاتمة

هكذا، يمكننا أن نتابع خطوات الروائى فى تشكيله لصورة الشيخ «نور الدين» الحجاجى: الأب/ الرجل، مكتشفين الخيوط الأولى التى تنتسج منها ملامح: النموذج الأعلى المتحول (المحبوب - المرعب معا) / الرمز؛ فى الطريق إلى تأسيس الأسطورة: البطل الأسطورى/ المعبود (أو على الأقل: المقدس)؛ وهى النهاية التى تسير إليها الرواية بتحويل الشيخ إلى ولي؛ أى بطل شعبى؛ تغنى بكراماته روائه السيرة الشعبية كما يعرفهم أهل مصر.

إن هذه هى الصورة التى تغلف العمل، لالبحر الصوفى الرقيق؛ أو لنقل - حتى - إن البحر الصوفى الرقيق الذى يثبج فى الرواية إنما ينبع - كما نبع الفيضان حول جسد الأب فى النهر - من خلال ملامح الأب/ النموذج الأعلى، وليس من خلال الفكر الصوفى العام الذى يمتد وجود الأب؛ على الأقل فى أسرة الحجاجى. إن الأب (الميت بعدد أسلافه الموتى؛ الحى فى شخص محمود، وفى شخص خليفته - الحاج حجاجى ابنه الأكبر - الذى تربط أسطوريته بين

البشرى: فكأنه كان يتكامل به؛ أو يعيش نزقه خيالا، بدلا من تحقيق نزقه واقعا. وهكذا يكون أمام محمود خياران: إما تكرار نموذج «نور الدين» «المقدس» أو «الدينى»، فهو يملك أسرار تكراره بمحض الرواة - قهر الثيل والسيطرة عليه - بوصفه، «حرو» محتلا، ولما أن يقترب: إلى القاهرة/ وإلى نموذج «بصيرى» «المقدس» أو «الدينى». أما الاختيار الأول «المقدس» «الدينى» - وإن كان يملك شرطه - فربما لا يملك القدرة عليه لاختلاف الظروف، وهو - أساسا -

هوامش:

١- تحمد هذه الفترة - لاسا - على مايقوله (لويج نوبمان) في كتابه الشهير **الأم المقدسة** -

الفصل الأول / بناء الأركتيب.

Erich Noiman: The Great mother:

٢- نلاحظ أن الرواية تحاول أن توهمنا بفكرة «وحدة الزمن»، حيث يستغرق زمن القصة فيها أضع صيف يمثل نهاية حياة الشيخ نور الدين. ولكن هذه الوحدة تمثل مركز دائرة زمنية تتسع نحو الماضي لتشكل ميلاده وطفولته وشبابه. كما تحاول إيهامنا بوحدة المكان (الساحة) ولكن الساحة تمثل مركز دائرة تتسع باستمرار، فتمثل الأقصر، لم قد وضع حمادى فالحقارة شمالا، وكذلك تمتد جنوبا حتى نقطة بعيدة في السودان عبر نفقاة/ كروطان / طبرور.

٣ - السابق، فصل: الأركتيب المثلر.

٤ - نستخدم الصيغ المصرية في كتابة الأسماء الفرعونية بدلا من اليونانية: أوزيريس وحورس. إن حرم يمكن أن يكتب بصيغتين آخرين: حرو، وحور؛ والأخيرة هي التي عرفتها الجزيرة العربية في الجاهلية، إذ وجدت في «فقر» قرابين مقدمة إلى الإله «الأحور». راجع: عبد الرحمن الأنصارى: «قراءة الفقا» صورة للمعاصرة المصرية قبل الإسلام. ص: ٦٢، منشورات جامعة الرياض. ويضمن الكتاب كثيرا من للكشفات التي تظهر في تمثيلها لأثرات الثقافة المصرية القديمة.

• اطلع الصديق الأستاذ مصطفى يوسى على فكرة «الدراسة» ولست أدري لماذا يطلب له إضائي أحيانا كثيرة - فانفجر على اقتراحها ظاهرا الضعيف، هو: أن تقوم - كمجموعة - بعمل ملف عن الرواية، يتناول كل منا جانبها من جوانبها بدراسة خاصة، على أن أقدم - فيما بعد - بإجراء الفروض نفسها - التي أدير هذه الدراسة حول محاورها - على بعض الأعمال الروائية للمعاصرة. مثل: «الأم الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، وبعض أعمال الروائي علاء الدين؛ لم أحتمها بهولة في عالم قاصنا والأركتيب، فحجب محفوظ نفسه، خاصة: «رحلة ابن فطومة» و «الولاد حارتا». - والحق أقول، إني - بين إغراء التجربة، وتهيب للمعاصرة - ماألت أروى النفس، فإن قام الشرط بيني وبين القارئ على أنى - في عالم دراسة الرواية، على الأقل - هلو، لادارس محرف، كان ذلك أقرب إلى تشجيع الإيجاب، في اجترار مثل هذه التجربة التي يريها الصديق مصطفى.

بقيت ملاحظة أخيرة أقدمها بين يدي البحث: هي أنى لأحفل أصالح كتاب الرواية، ولكنني أهاب «الحلم الروائي» فيها: الحلم الذي نسج شخصية بطل السيرة - الشيخ نور الدين - وحكم سيرورتها. إن الرواية ليست تاريخا، ولكنها إبداع أدبي، وعلى ذلك فالمصورة التاريخية (للشيخ شمس الدين المجابى) - والد أحمد شمس - للصحنى، ولكن الذي يهني هو الصورة للبدعة «للشيخ نور الدين» والد محمود راوى القصة - فأتا - إذن - أهاب تطور شخصية رسمتها الرواية، وعلى ذلك، فيمكن أن تختلف سمات «النموذج الأيوبي» بين رواية وأخرى عند المبدع نفسه - وسوف نتبين ذلك عند دراستنا للنموذج عند فحجب محفوظ مثلا - في حين أنه لا يمكن أن يختلف، فيما لو كنا نطلل شخصية المبدع ذاتها. وبعد هذه للملاحظات يمكن أن أستأذن القارئ في الانصراف، تاركا البحث بعدله عن رؤية «ماء للرواية» وعلى الله قصد السبيل.

خصوصية التناص فى الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذجاً تطبيقياً

مصطفى عبد الفنى*

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربى سعى صاحبه فيه إلى هذا . لقد سعى إلى تخليق تناص متماسك، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التى لم تتجاوز - فى كثير - الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوى الوصفى الإثنوجرافى... وما إلى ذلك^(١).

فلتمهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم) لتكون نموذجاً تطبيقياً لعناصر التشكيل الفنى فى هذه الرواية.

٢-

ملاحظات أولية:

يتبنى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التى تعمل - بالهنة - فى حقل الفكر، وتسمى بالوعى التنظيرى إلى تحليل الواقع العربى - سواء فى الدولة أو الشارع، التاريخ أو المجتمع - وفى تحديد المفاهيم فى أعلى

١-

عبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث فى النص، وإدراج النص فى التراث؛ فالنص الذى يستعيد التاريخ ليس غير رجوع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويميد استنطاقها، خلال الوعى التراثى فى نسج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها «الخطاب الروائى» المعاصر.

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع - أساسا - من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلا مفتوحا على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصتين نستعيد هذه القيمة فى ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإنكالات، خلمس الماضى ووضعه فى الحاضر برعى شديد يمنح القارئ تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.

* أحرر الأدي بهيمة والأحرار، مصر.

صيغة خاصة بناء على تعرفنا هذه المناهج ونحاورنا معها. وعبورا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناس Intertext أو جر النصبة Textuality** أو التراث Heritage بالمعنى السائد لدينا، فإن التناس الذى نعتبه هنا هو إعادة إنتاج النص، بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى «خطاب» محدد.

وهذا يعنى ببساطة أن التناس هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بإتاحة قدر من المعرفة الجديدة التى يتحاهى معها الرواى للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط - فى السياق الأخير - بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أيسر وأقرب مثلا.

4-

ولمة خصوصية فى التناس لا يجب إغفالها قط، وهى خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هى اللغة العربية «الغنية بمفرداتها التى جمعت ذلك التراث ووحده وحفظته»، وهنا يستمد التناس التابع من التراث والتابع له فى كثير من مفرداته أهمية قصوى، خاصة أنه - أى التناس - وجد فى هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن نتبه إليه.

فى التاريخ العربى عرفنا أيام العرب فى الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها فى الشعر الجاهلى، بل عثرنا عليها فى عديد من المأرضات الشعرية فى كثير من أشعار العصر الأموى أو العباسى، ووصلت إلينا فى العصر الحديث أصداؤه متبينة من هذا التناس تجدها فى نهج البردة لأحمد شوقى (متناسا مع البوصيرى من قبل) كما عرفنا أصداؤه كثيرة منها فى الشعر والنثر، فى الكتابات النثرية وفى المسرح، عند على أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى...إلخ.

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناس فى كثير من تراثنا العربى.

ليس ذلك ترديدا لمقولة أن هذه بضاعتنا ردت إلينا، فحقن وجدنا التنظير والإبدال فى هذا التنظير، وذلك التفسير فى المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ومريدا ولندا

مستويات التجربة، لم فى تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقى شئ بعد ذلك من شعور بالنتم أو بالأسى فإنه بحال - فى شهادة عبد الله العروى - «على التعبير الأدبى»⁽²⁾. فالشعور يرتبط فى الأساس الأول بالتنظير، واللاشعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجى، والآخر يتشعب إلى التشكيل الفنى، وهو ما يلاحظ معه طبيعة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى الصام والمؤسس بشكل خاص، فالكتاب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ويميزا عبر أطروحاته التراثية. ومن هنا فإنه حين يمارس الإبداع، لا يتنطق قط من كونه «مستميذا» واحة الماضى وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابى فيه والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن تلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكرى والفنى لئلا نرى إلى أى مدى توفر لهذا الراوى وعى قائم يحرك الارواحى الفنى لديه⁽³⁾، وهو ما ينمكس ليس على كشافه الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على دور الناقد فى تصديده لأعماله، وهو ما يصل بنا - بالتبعية - إلى طبيعة المصطلح الذى لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نتعرفه أو نقرب منه.

3-

رغم أن تطور فهم التناس اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الفريين، فقد كان من الصعب أن نتعامل مع النص الرواى هنا من متعلق مفهوم محين أو مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهما هنا، هو مدى فهما لهذا المصطلح أو ذاك⁽⁴⁾، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الرواى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعى هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها فى أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص. وبالتالى، فإن التعامل مع النصوص سوف يكون من داخل النص لا من خارجه فى المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صيغة (منهجية) أفندا فيها من المحاولات النقدية فى هذا الصدد، وفى الوقت نفسه لم نستطع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناسق والتراث في الرواية العربية عبر هذه المحاولة التي تسعى لرصد التغيرات المعاصرة التي نمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التي نقوم بها لا نزع من نفسها أكثر من أنها تحفيز لرصد هذا الوعي بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثي في هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامح على هذا النحو:

- ١- إشارة النص.
- ٢- ضبط النص.
- ٣- التشكيل بالتراث.
- ٤- عناصر التطور الفني.

٦-

١- إشارة النص

القراءة المتأنية لرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتمعن، أو اللامحاة في الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعد من ذلك.

إن الهدف الأساسي يصبح التعرف «الخطاب» الدلالي لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التي يريد الكاتب مناقشتها في لحظة التاريخ المعاصرة. ومن هنا، فإن القراءة الخاصة تمنح قارئاً سالم حميش قناعة تؤدي إلى معنى سياسي نابع من التناسق بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إتيان «التناسق» إلى المعنى السياسي الذي يلج علينا أكثر من أي معنى اجتماعي أو سيميائي آخر رغم اتساع أفق المعنى وتزايد.

وبعيداً عن الإشارة إلى أدوات التشكيل - وهو ما سنفرغ إليه أكثر - فإن لغة الكاتب تفجر - عبر هذا التناسق - جملة القضايا التي تأتي في مقدمتها قضية الديكتاتورية أو الطغیان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجزئات

هاجن وكريستيفا وكثر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الخلاق مجده - بالفعل - في تراثنا بشكل عفوي، غير أن نظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغربية.

نستطيع أن نجد هذا في كثير من تراثنا العربي، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجد ألاً نقول إنه إحالات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقليدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية في تراثنا تقوم بدور الوسيلة في الوصول للخطاب الإبداعي، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذي بين أيدينا مرة أخرى.

التراث والتناسق

(نموذج تطبيقي)

٥-

ينتسح نص (مجنون الحكم) إلى الرواية العربية الجديدة في امتداداتها المعاصرة؛ حيث يتركز فيها الأهمية على النص خلال لغته ومادته التخيلية. ويلاحظ محمد برادة^(٥) أن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحديسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فهذه السرد القصصى والروائي منفرداً في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحياً للحكي الشفوي ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن التناجى العالمي بدأت تنتج فضاءات الرواية العربية الحديثة المجاوزة للاستساخ والقبض على الواقع.

وعلى هذا أصبح النص التراثي (أي المستمد مادته الفنية من التراث) عملاً أساسياً في إنتاج الإجابات الكثيرة التي نريد الوصول إليها ثقافياً وسياسياً. وهنا، فإن (مجنون الحكم) تقدم لنا مثلاً يستوعب فيه صاحبه التراث، محكوماً أثناء الحكى وبمده، بأن يقم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديمقراطية والانزلاق إلى هوة «العولمة» و«الانكسار» في عالم تفتتت الكيانات الصغيرة، والثقافات المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابذة من عمق الهوية وخصوصيتها.

متواطئ مع الكلاب عند قاربه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجي التاريخي والشعبي في آن. يد أن هذا كله يحدث في ضبط تيميري بارع نستطيع أن نسقيه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو يمشى على هذا النحو:

- إنه، منذ البداية، يقطع نصوصا بينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للخصبة المحورية التي يكتب عنها، وهو لا يتردد في فعل هذا في بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، للتصالح مع النص.

- ولا يلبث في الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتلونهم في لغة خاصة به يمتحنها منذ البداية هويتها في الضمير «هو» الذي يتردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما في «نص» بارع ما يريد.

- ويتحول الضمير من «هو» في لوحة تالية - إلى (أنا) أنا الدخان للمبين؛ حيث تحول اللوحة الجبلية إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعلم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة «ياكم والبياض» من طبيعة السياسة والاستبداد الوجه الآخر للسياسة/ لأرقن القاعدة... إلخ.^(٦)

- لا تلبث أن تنتهي هذه الضمائر التي تكون أصوات جوقة متفجرة، لكنها حادة عيفة حائرة في آن، لنخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوى على أكثر من لوحة طويلة (I)، (II)، (III)، وخلال هذا يأتي صوت الروائي بلغته المتميزة، متداخلا فيها - ببراعة شديدة - أصوات التراث عبر مؤرخه - مستعينا من آن لآخر، في برجائية واعية، بالعديد من القص التاريخي أو قطع الشعر المجتزعات طيلة السنوات التي حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو في هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأحياء القديمة والدم الغربة والواقع الدامي.

- ولا يفوتنا أن الراوي يمنح المتن عناوين تراثية من مثل «سجلات الأوامر والنواهي» و «من آيات النقص و...» بما ينفي عنه أنه استفاد من التراث في ثوبه الفضفاض دون أن يتوقف عند محددات دالة واعية.

لمعد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين / سبط بن الجوزي/ الحافظ الذهبي/ المكي ابن العميد/ المقرئ)، وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير في شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية في النص: نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذاك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصقوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سعي الاعتقاد

خلاقه متضادة بين...

سمحا خبيثا ماكرا

ردئ السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتره جفاف في دماغه

كثر تناقضه

ومع توالي التهجين الراعي للغة في الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التضخيمات الحادة التي تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك قدرا من الحرية المسؤولة المنظمة عبر مؤسسات شوري كما يجب في الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن في الدول المتقدمة. ووريدا وريدا نكتشف - رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذي عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتعسف والصادق في آن - أننا نعيش في نهاية القرن العشرين، حيث يمتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموي، وحيث يقف على الجثث دائما حاكم طاع تفسير أقتضه، لكن يظل وجهه هو هو لا يتغير.

٢- ضبط النص

والنص منذ البداية يستفيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومعان كثيرة شائعة عن الشخصية التي يكتب عنها، ومناخ زاهر بالاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريد في عصره إلى سياق آخر ليستعيد عبر هذا التناس في براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى في الظاهر، ويعطيل النظر إلى معنى شعوري

ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه
الحياتي، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلي
فيها من جانب ثان.^(٨)

إن الروائي هنا يظل واعياً لتداخل النصيرين في نسج
واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو
في هذا النص - في الظاهر - أنه يستعين بالنصوص السابقة
ولا يحاول توحيدها، بينما هو في الخطاب الروائي - الخفي -
يؤكد استيعابها وإعادة إفرازها في هذا النص للقارئ، ويكون
هذا مفيداً للاقترب أكثر من عملية استهلاك التراث. فمن
الملاحظ أن الروائي، هنا، حرص على الإقادة من التراث،
تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلاً عن عديد من المصادر
المعاصرة التي تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض
السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر
من مستوى:

- أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا في الوحدة
الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول اللغوي/
التراثي والمعاصر التي تدخل بالروائي إلى فضاء الذات الروائية
بشكل بارز، بحيث نخال أننا نعتقد هذه الذات في تأكيد
الدلالة وتداعيا.

- التطير في المتن فهو التطير الروائي في المتن ونجده
بوجه خاص في الجزء الثاني من الوحدة الفنية، حيث لا
يستطيع الراوي المعاصر - رغم تجلياته الفنية - أن يخلص من
مكونات التراث في الحكى، خاصة في تراكيب الجملة
وإعادة إنتاجها في سياق النص المعاصر بغير أسرها بين
مزوجين. وإعادة استثمار النص الروائي هنا لا توقع الكاتب
في أسر التورط «الزوجي» أو التكرار الملل أو الوقوع في
مزالق إعادة تكرير لغة ماضية في التعبير عن قضية معاصرة،
وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

- وبعض في هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية
الذي يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة في
عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثي العام
لنص ويسهم في حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية
والتطير أو الاستلهام أو المفردات الشائعة في اللاشعور
الشعبي، كما رأينا في هذا النص.

- ولا يفوتنا أن نشير في ضبط النص إلى أنه كان واعياً
للبدائيات دائماً، سواء من النقل (النصي) أو من المتن
الروائي، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعاً في تبيين أن
البداية دائماً تمثل «حالة عقلية ونوعاً من العمل يحمل
اتجاهاً واعياً» على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالجمال
التناسي الذي عمل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملح
التالي.

٣- التشكيل بالتراث

وهب أن نحدد أكثر درجة الوعي بالتراث عند الروائي
المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثلاً لها، فهذا النص
لا يستمد دلالة الأولى من النصوص التراثية - كما قد يبدو
- وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاًها دلالة الهوية)، فما
يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزي)
يستفيد من فائض الذاكرة الحية فيما يريد، وهو ما يبدو
واضحاً في هذه التجربة الإبداعية، التي تكشف معها دلالة
تداخل النص في التاريخ والتاريخ في النص، وهو ما يدفع
البعض للقول بأن:

تحديد التناس ما بين مدى أفقى وآخر عمودي،
وإذ يلتقي الأفقى الظاهر، فإن العمودي هو
التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص
ممتداً كحلقة في سلسلة من النصوص، سابقة
ولاحقة وحالية. أما العمودي، فلا يكتفي بهذا
التحديد، لأنه يمتد ما بين الآني والبعيد
والأعراق والتقاليد والمعايير التي تتيح للخطاب
امتيازته الحالي.^(٩)

وهذا يعنى أن مفردات التراث تتحدد حين نعرف أن:

الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه
بالقائمين قبله إلا استناداً إلى هذا الموروث، وأن
المبكرة الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ
والتحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضاً لما هو
جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخي، كما
يفعل أبو نواس... (و)، ثانيهما فيناميكي،
تفاعلي، يتشكل من خلال الملاقة بالحوار الدائر

اللغة، فكل شئ في هذا النص يعود بالفضل إلى اللغة في المقام الأول.

– الشعرية:

يجب ألا ننسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفتقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية و الشعرية المتدفقة رغم عمله التنظيري، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديواناً بعنوان (أبيات سكتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كينونته على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلحظ هذا الحس الشعري العنيف، فمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والراوي هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة بمرمزها، المتسدة بمتخيلاتها.

– الشخصية المحورية للروائي:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائي تكاد تتماوج مع التناس، حتى لتكاد تختفي في تلافيف النص، فمع فكرة «موت المؤلف» التي ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائي أذنان مصعنة، وإنما أصبح على وعي أسر بتفتحه على ذوات الآخرين مؤسسا – عبر التناس – الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث دال، النص مرشح إلى تنسيب متباعدة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية دامغة وأخرى بالية... وكلها تتقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائي لا تمثل أهمية كبيرة بقر ما تبرع عن الهم العام.

– الحوار: تجده متسقاً تماماً في متن النص المعاصر، وهو الذي تجده بين وعي الروائي وعديد من أشكال الوعي الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تتعدد استجابات القارئ وتباين). ومن هنا، لا يصبح الحوار تعبيراً عن حالة يريد الروائي الانتهاء منها، وإنما وسيلة لفهم كنه الأشياء وكشفها والخروج بها إلى الأفق العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفني.

– عناصر التطور الفني

وعناصر التطور الفني هنا كثيرة، تستخدم في فضاء متميز، وتعي كيفية الربط بين الماضي والحاضر في عديد من شفراته، وتجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر:

الشخصيات والأحداث وإحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية العالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفي هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لتري إلى أي مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث في تحريك خيوط التناس داخل النص.

– اللغة: لاشك أن اللغة تغل من أكثر عناصر التناس حيوية وفاعلية.

ولمة مثال لا بد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحي يجد هدفه في التمثيل الخطائي، فإن الروائي المعاصر يجد في طرائق السرد اللغوي مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدي العربي ببناء آخر، وألهم فيه على استخدام اللغة، خاصة لغة السرد داخل لعبة التناس. فالنص السردى ليس غير قطاع فني، تمثل آلة الغزل فيه

هوامش:

- (١) – سالم حميش، مجنون الحكم، السلطة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
- (٢) – حميش، حيث هم، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).
- (٣) – كتاب الجرح والحكمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).
- (٤) – التشكيلات الإيديولوجية في الإسلام، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٢ (الطبعة ٢).
- (٥) – مجنون الحكم (جائزة نوبل للرواية)، لندن، ١٩٩٠.
- (٦) – الامتطابق في ألقى أسلافه، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.
- (٧) – (٥) سالم حميش، مجنون الحكم، السلطة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.
- (٨) – حميش، حيث هم، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).
- (٩) – كتاب الجرح والحكمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).
- (١٠) – التشكيلات الإيديولوجية في الإسلام، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٢ (الطبعة ٢).
- (١١) – مجنون الحكم (جائزة نوبل للرواية)، لندن، ١٩٩٠.
- (١٢) – الامتطابق في ألقى أسلافه، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

- رولان بارت، *محنة النص، منحى الشملى، الرباط*.
- محمد حناى، *المصطلحات الأدبية الحديثة*، لوجمان ١٩٩٦، ص ٩٦
- من المنهج، *نظر مادة Intertextuality*.
- Julia Kristeva - *Semiotike*- Paris: Seuil. 1969
- *Le Poetique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- Michél Riffaterre, *La Production du texte*: Paris: Seuil, 1979.
- (٥) محمد ابراهيم، *أسئلة الرواية*، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ٦٧.
- (٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص فى النص الروائى *مجنون الحكم* للتدليل على هذا، خاصة ص ٢٠، ٢٢.
- (٧) مجلة *علاصات*، جنة، *نظر الدراسة الأولى* للنقاد محسن الموسوى عن المقارنة والجاس، ٢٦ م ٧ ديسمبر ١٩٩٧.
- (٨) السابق.
- *محن الفتى زين شامة (رواية)*، دار الآداب، بيروت .
- *ديوان الانتفاضة (شعر)*، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٢.
- *سماسرة السراب (رواية)* للمركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٦.
- *الحلقدية فى ضوء فلسفة التاريخ (قيد الطبع)* .
- *De la formation idéologique en Islam*, Paris éd. Anthropos, 1981, 2^e éd. Rabat: Guessous, 1990.
- *Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression*, Paris/ Rabat, éd, Anthropos - Edino, 1987 .
- ١- حسن محمد حماد، *تداخل النصوص فى الرواية العربية*، هيئة الكتاب، ١٩٩٧ ص ١٧.
- ٢- استظنا فى هذا يعتمد من المصادر العربية والغربية منها:
- *تداخل النصوص*، السابق.
- وليد الخشاب، *دراسات فى معنى النص*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول ١٩٩٥.



تحليل السرد الروائي

فى (كوميديا العودة) لمحمود حنفى

أحمد صبرة*

الأشياء نوع من الفضيلة، حتى ولو لم تكن هذه الفضيلة قائمة فى اعتقاده على أساس دينى، على حين يهرب الآخرون إلى «الكليشيات»، والتبهرات الجاهزة كما يهربون إلى دفء النفاق، وسعادة الوهم؛ لذلك لا نجد أبطاله ناعطين من ذلك النوع الذى يتشر فى أعمال كثيرين غيره. كل بطل عنده يكشف جزءاً من الجانب الآخر للقصر، سواء فى (المهاجر) أو (حقيبة خاوية) أو (يوم تستشرى الأساطير)، وكذلك هنا فى (كوميديا العودة).

كرّس محمود حنفى جُل اهتمامه فى أعماله القليلة التى كتبها فى عرض هذا الجانب دون التواء، وأحياناً فى شكل صريح فج، قد لا يقبله القارئ، ومثيراً بمد هذا العرض جملة من الأسئلة حول علاقة الرواية من حيث هى فن أدبى بموضوع القيم الاجتماعية المطروحة فى العصر، ومدى الحرية المتاحة للروائي فى عرض ما يريد، والكيفية التى يعرض بها، وهو موضوع ضئى تقضى فى المقام الأول، ثم ماذا يراد من الرواية وهى تقرأ؟ وكما نرى، فإن هذه الأسئلة هى الأسئلة

نقع تجربة محمود حنفى الروائية فى مكان شديد الخصوصية بين الروائيين العرب، فالبعد الأفقى فى تجربته، بأزمته وأمكنته وشخصه وحوادثه محدود ومحصور، بينما يتمدد البعد الرأسى لديه ليطول أغواراً فى نفوس أبطاله، ويكتشف مناطق معتمة فيها، قد لا يجرؤ كثير من الروائيين على الاقترب منها. وسواء وفق فى عرض هذه المناطق المعتمة، أم لم يوفق، فإن اقترابه منها مغامرة روائية على مستوى المضمون تحسب له، فى الوقت الذى يفر فيه آخرون لاجئين إلى مناطق فى النفس أكثر أمناً.

إن ما أقصده هنا فى إطار عام - باعتبار أن التفصيل سيأتى بعد ذلك فى أثناء تشريح (كوميديا العودة) - أن محمود حنفى لا يخشى أن يعرض نواقص فى النفس، وأفكاراً، ومعتقدات قد تتصادم مع أفكار القارئ، ومعتقداته، وبالتالى مع أفكار المجتمع، مقتنعاً أن مواجهة مثل هذه

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الكبرى فى مجال النقد الروائى، ولا تتيسر الإجابة عنها تفصيلاً فى هذا الحيز الضيق، لكن طرحها هنا له ما يبرره، فرواية (كوميديا العود) تتميز بجرأة شديدة فى بعض أجزائها، جرأة دفعت ناقداً مثل محمد مصطفى هدارة إلى تشبيه محمود حنفى بـ«سلمان رشدى صاحب رواية (آيات شيطانية) والمطالبة بمنع الرواية من التداول، والتحريض عليه مثلما فعل آخرون مع نجيب محفوظ بعد (أولاد حارتنا).

إن التجربة الروائية تجرئة خيالية فى المقام الأول، حوادلها ليست حقيقية، وأبطالها ليسوا بشرأ عاديين، بل هم تكوينات نفسية، واختيارات صاغها مؤلف العمل. وعلى الرغم من محاولات المؤلف - أى مؤلف - لأسننه عمله، فإن هذا العمل يظل موهماً بالواقع، ولا يكون هو نفسه واقعاً أبداً، حتى إن ظهرت بعض شخصيات الرواية بأسمائها الحقيقية، أو عرض المؤلف لبعض الحوادث الحقيقية مثلما نجد فى (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر.

يظل هذا التكوين الحى بشخصه، وحوادله خيالاً، ومن لم فائة إشارة إلى تطابق إحدى شخصيات الرواية مع الواقع، أو أن البطل فى الرواية هو المؤلف نفسه، نوع من العبث النقدي، حتى إن كان البطل هو المتكلم فى الرواية.

لكن هذا لا يصدق على مجال القيم والمعتقدات المروضة فى الرواية، إننا لا يمكن أن نقول إن القيم هنا قيم خيالية لا علاقة لها بالواقع، أو إن معتقدات إحدى الشخصيات لا تجد لها نظيراً فى المجتمع، أو إن أحاسيس فلان فى الرواية ليست بشرية إلا على سبيل المجاز. الموقف، إذن، مشتبك، فعلى حين أن أبطال الرواية من الخيال، فإن قيمهم من الواقع. هذا الاشتباك بين الواقع والخيال فى التجربة الروائية أحد أسباب سوء الفهم الذى يصاحب بعض الأعمال الروائية، وبخاصة إذا كانت منظومة القيم المروضة فى الرواية تتصادم بعض أجزائها، أو كلها، فى صورة حادة مع منظومة القيم المتعارف عليها فى المجتمع، فى هذه الحالة كيف نقرأ الرواية؟ وماذا يراد منها؟ وفى حالة (كوميديا العود) كيف يمكن إظهار قدر من التسامح، أو الفهم، أو التجاهل لبعض أجزائها كى تتمكن من قراءة الرواية حتى آخرها.

وفى مجال النقد الأدبى، على الناقد أن يجد حلاً لهذه المعضلة، معضلة التعارض بين قيم الرواية وقيم القارئ، وبخاصة أن الرواية هى شكل فنى خاص فى النهاية، ويجب أن تقرأ بهذا المنظور، وهى - باعتبارها فناً - تحوى تقنيات، ورموزاً، وطرقاً فى التشكيل يجب أن تجلى، وفى ظنى أن هذا أحد أهم أهداف الناقد. إن البحث عن تقنيات الرواية هو بحث عن الفن فيها، وهو بحث فى مجال الشعرية التى بها تحقق الرواية متمتها، وتحدث تأثيرها. إن تأثير الرواية يظهر هنا، فى استخدام تقنيات معينة، وطريقة مزجها فى العمل، أما مجال أفكار المؤلف وقيمه، فإن تأثيره محدود، وعلاقته ضعيفة بموهبته الفنية^(١).

(كوميديا العود) تكشف عن قدرة واضحة على استخدام بعض التقنيات الشائعة بوعي ونضج، كما أنها تلجأ إلى استخدام تقنيات أخرى لم تستخدم فى تاريخ الرواية إلا قليلاً، ويمارسها محمود حنفى هنا على سبيل التجريب. ولا شك أن تجلية مثل هذه التقنيات الشائعة أو النادرة سيساعد على فهم أكثر لهذا العمل، وسيجعل من اليسير وضعه فى المكان اللائق به فى تاريخ الرواية العربية.

الشخصيات الروائية:

هناك ثلاثة محاور أساسية يمكن أن يتعامل بها النقد مع موضوع الشخصية الروائية وهى:

١ - بنية الشخصية نفسها.

٢ - طبيعة تعاملاتها مع الشخصيات الأخرى.

٣ - علاقتها بالإيقاع الروائى.

وقد استقر فى نقد الرواية التقليدى البحث فى المحور الأول، واجتزئ من هذا المحور جانب يخص تتبع الملامح الجسدية والنفسية للشخصية، والتطرق إلى أفكار هذه الشخصية ومدى مشروعية هذه الأفكار، وطبيعة الأزمة التى تعيشها، وقد أجزئت فى هذا الجانب بحوث جيدة وعميقة، انطلقت من فكرة أن الرواية هى مرآة عاكسة للواقع، وفى ظل هذه الفكرة يصبح من المشروع للناقد أن يشتبه - فى بحث الشخصية - ملامح التماثل والاختلاف بين الواقع والرواية.

أما المنظر الأخير في موضوع الشخصية، فهو علاقتها بالإيقاع الروائي، وهو موضوع أظن أنه جديد في نقد الرواية، وأقصد به أن لكل رواية إيقاعاً خاصاً بها، مماثل للإيقاع الموجود في الشعر، لكن الأدوات تختلف. فإذا كان الوزن والقافية، وما اصطلاح على تسميته بالمحسنات البديعية اللفظية، هي أدوات الشعر الإيقاعية، فإن الرواية تحقق إيقاعها بأدوات أخرى مثل: طريقة دخول الشخصيات إلى مسرح العمل الروائي وخروجها منه، ومدى التوازن الذي يتحقق في ذلك، وطريقة توزيع السرد والعرض والحوار والمونولوج - إن وجد في العمل - وتوزيع الأحداث نفسها، وأخيراً لغة الرواية بمستوياتها المختلفة ومشاكلها المعقدة. كل هذا إن تم توزيعه في العمل بتوازن دقيق، فإنه يحقق للرواية إيقاعها، ولا أقصد بالتوازن هنا أن يتم ذلك بطريقة آلية وفقاً لمبدأ التتابع الذي يستخدمه بعض الروائيين أحياناً، بل بطريقة لا تترك كثافة في جزء وفراغاً في جزء آخر.

إذا نظرنا إلى شخصيات (كوميديا العودة) وفق هذا المنظور السابق، فإننا - بداية - نجد أن عدد هذه الشخصيات في الرواية قليل جداً وهم - وفقاً لمساحة وجودهم داخل العمل - فاروق الخولي، الحاجة يسرية، مرسى، د. سليم بركات، زينات، معاوية، عمرو بن هشام، وبأنى بعد ذلك ابنه وابنته، ضابط الجوازات، سائق التاكسي، أخت الحاجة يسرية، الرجل المحتفى في ظلام حديقة المصورة، المحامي. والشخصيات الخمس الأخيرة تظهر كل واحدة منها في موقف واحد، ثم تختفى بعد ذلك، وهي هنا يمكن أن نسميها الشخصية / الفكرة، ذلك أنها تظهر في العمل لتعبر عن فكرة ما، أو لتمسك قيمة، أو لتسبب صوت الضمير، لا يراد منها تاريخاً شخصياً، ولا تكويناً ذا ملامح، بل إن اسمها نفسه لا قيمة له، هذا ما نجده في أول مشاهد الرواية حين أراد فاروق الخولي أن يعبر عن الإزدراء واللامبالاة التي يشعر بها من الناس حوله، فاختار أن يعكس ذلك من خلال حوار الضمير مع ضابط الجوازات.

بقية الشخصيات الأخرى لها شأن آخر، ذلك أنها تحمل ملمحاً أو أكثر، وتتفاعل في الرواية، وتظهر كثيراً لتشكيل هيكل العمل بوصفه كلا.

لكن للرواية زاوية نظر أخرى، لا تقبل فيها فكرة أنها مرآة عاكسة للواقع، بل فكرة أنها تخلق واقعاً روائياً خاصاً بها يوازى الواقع الحقيقي، ويحق للروائي هنا أن يمد تشكيل الشخصيات، ويختار ملامحها، يخفي بعضها، ويميز أخرى بما لمقتضيات الحدث.

إن مبدأ الاختيار مبدأ أساسى في الرواية، بينما هو ليس كذلك في الواقع، صحيح أن الشخصية الروائية تعكس في جانب منها بعض ملامح الواقع، وهو جانب القيم والمعتقدات التي تحملها، لكن طبيعة الفعل في الشخصية طبيعة عيالية، وإن بدت في كثير من الأحيان أنها تشبه الواقع.

إذن، يجب الفصل في بحث الشخصية بين الواقعي والتخييل فيها: أى بين قيمها وأفعالها، ولهذا الفصل قيمة منهجية تتضح في إفراد بحث منفصل لموضوع القيم في أى عمل روائي، ذلك أن هذا الموضوع له تأثيره الكبير على الطريقة التي تقرأ بها الرواية، وهو كثيراً ما يحدث سوء فهم، وبخاصة إذا تعارضت قيم الرواية مع قيم القارئ.

تترتب على هذا رؤية جديدة لتعالقات الشخصية الروائية بغيرها من الشخصيات. هذه التعالقات لا تيسر عشوائياً، أو صدفة مثل الواقع، بل إن الروائي ينظمها وفق منطق صارم يختلف من رواية إلى أخرى، وحتى الصدفة التي تستخدم أحياناً في العمل الروائي، فإنها ليست مثل صدفة الواقع، إن لها منطقها الخاص بها، سواء في مكانها داخل العمل، أو في مدى الأثر الذي تخلفه في بقية حوادث الرواية.

حين تتأكد هذه الرؤية يصبح لكل فعل مهما كان صغيراً دلالة ما على مستوى العمل، وتصبح لكل شخصية قيمة مهما كانت المساحة التي تتحرك فيها، وتسقط وفق هذه الرؤية فكرة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من ناحية النوع، لتبرز مكانها الفكرة نفسها من ناحية الكم، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية لحجم وجودها في العمل، وليس لنوعية هذا الوجود.

بيعة شديدة الفقر، فقلعه الفقر - أو استعداده الفطري، إذ يفشل الفقر أحياناً في تلك المهمة التعليمية - أن يضحك عواطف الود والإعزاز تجاه كل من يرجى منه نفع أو فائدة، تزامناً في المدرسة الثانوية، ثم انتقلنا إلى الجامعة معاً...

(ص ٧٠).

وفي المقابل، فإنه حين يتحدث عن د. سليم بركات، فلا يذكر عنه إلا كل ما هو مضيء، نتيجة الاحترام الذي يكنه لهذه الشخصية، يقول:

وساعتها بشرتني نفسى أنى وقعت على رجل، درجة علمية في الهندسة من جامعة القاهرة، ودكتوراه في التخطيط العلمي من الولايات المتحدة الأمريكية، وجولات علمية حول نصف العالم تقريباً، ثم نشاط علمي محدود متعثر في مصر، بعده قرر الهجرة إلى الولايات المتحدة، حيث أصبح بعد واحد وعشرين عاماً عضيداً لمعهد التخطيط الإقليمي بجامعة «أيوها» ومستشاراً لعدد من مشروعات التنمية الخاصة بدول العالم الثالث (ص ٢٨).

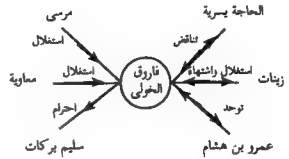
قارن هنا في الفقرتين بين نبرة الزهو والفخر المثلث بجمل تبدو في ظاهرها محايدة والأحكام القاسية التي يصدرها على معاوية من خلال هذا السرد لتاريخ علاقتهما معاً. وهذا الأمر نفسه في حديثه عن تاريخ الشخصيات الأخرى: الحاجة يسرية ومرسى وزينات، أما عمرو بن هشام فله شأن آخر. هنا تبدو سلطة المؤلف أو السارد المطلقة على العمل، فتبعاً لمبدأ الاختيار - أحد المبادئ الأساسية في العمل الروائي - فإن للسارد الحق في تشويه شخصياته، وإعادة تكوينها وفقاً لمقتضى العمل.

وإذا أردنا تصوراً بينوياً لشخصيات الرواية وطبيعة تعالقاتها، فإن الرسم التالي ربما يكشف عن المقصود:

لا بد أن نربط البحث في الشخصيات بأسلوب السرد في الرواية، فقد اختار محمود حنفي صيغة السرد الشخصي، أو استخدام «أناء الحكاية»، وهذا من شأنه أن يفيد حركة الشخصيات الأخرى التي لا تظهر إلا في حضرة السارد، أو على لسانه، ولم يكن هذا هو القيد الوحيد في (كوميديا العودة)، فقد اختار السارد - فاروق الخولي الشخصيات الأخرى، وحدد حركتها، وشوه تاريخها الخاص، بحيث لم تظهر هذه الشخصيات أبداً في حالة فعل ذاتي، إلا ما ارتبط بالسارد، وأثر فيه سلباً أو إيجاباً. كان فاروق الخولي هو النواة التي تتحرك حولها الشخصيات الأخرى، وتستمد منها حياتها. ولا تحدث بين هذه الشخصيات إلا علاقات ولهنة نادرة، يذكرها السارد ليستكمل ملصحاً من ملصحات هذه الشخصيات، مثلما نجد في علاقة معاوية بالدكتور سليم بركات، التي أراد بها أن يعبر عن طبيعة الاستغلال والحق في شخصية معاوية.

في ضوء هذين القيدتين: قيد السارد الشخصي، وقيد علاقاته بالشخصيات الأخرى، يصبح الحديث عن بنية الشخصيات الروائية نوحاً من التجاوز، فالواقع أننا أمام شخصية واحدة مسيطرة مهيمنة، يحيط بها عدد من الشخصيات المشوهة، شخصية فاروق الخولي في مقابل ست شخصيات أخرى لا تكاد تصرف منها إلا القليل، وإن اجتهد السارد أحياناً في إعطاء لمحات عن تاريخها، لكنها مع ذلك تظل ذات وجود مقيد، وبعد أحادي داخل (كوميديا العودة)،. إن الشخصية الروائية لا تؤثر إلا من خلال فعل يظهر في العمل، أما سرد تاريخها - كما فعلت (كوميديا العودة) - وما قامت به قبل ذلك، فإن تأثيره يكون في تعميق الفعل الآتي، وتأكيد الملصح المقصود، لا إضافة ملصح جديد، أو بعد آخر لهذه الشخصية. مثلاً، حين تحدث فاروق الخولي عن التاريخ الشخصي لمعاوية، فإنه لم يختر من هذا التاريخ إلا ما يؤكد به صفة الاستغلال والحق في شخصيته. يقول عنه:

معاوية ياحضررات الأفاضل زميل دراسة قديم، وصديق لبعض الوقت من حين إلى حين، يصر على صداقتي كلما احتاج إلى شخص يوبخه، ويژهو أمامه بنجاحه وتفوقه، نشأ يتيم الأب في



وكما يظهر في الرسم فإن فاروق الخولي هو الذي تتجمع لديه كل الخيوط. أما الشخصيات الأخرى فحواش عليه، جاءت لتمثل موقفاً أو قيمة معينة في حياته، ثم ترحل بعيداً، هنا يعرض لها السارد من زاوية هذا الموقف أو القيمة تاركاً كل ما عدا ذلك. ولذلك، فإن إطلاق كلمة شخصية روائية عليها يعد تجاوزاً، والأقرب أن نقول إنها شرائع شخصيات، على الرغم من محاولات السارد إضفاء البعد الإنساني عليها. مثلاً حين يظهر مرسى في نهاية الفصل، فإنه يرتبط دوماً بموضوع المطبعة التي ينوي أن يشارك فيها فاروق، منذ اللحظة الأولى لظهوره في الرواية، والسارد لا يترك لفظة الفارئ فرصة اكتشاف هذه الشخصية من فعلها، يقول:

خمسة وثلاثون عاماً، يالها من سنوات وباله من عصر، صحيح، لكنني لم أره عبر هذه السنوات كلها أكثر من عشر مرات، فأى طير ميمون ألقاه؟ طويل مفردو القامة متخشب الأطراف، من زمن موغل في القدم وأنا أراه على نفس الهيئة، طير متفش الريش على وجهه قناع كبير أبوى كاذب، ومهابة يصير على اصطناعها، فتكشفه، وتكشف كذبه، ومركبات نقصه الدفينة (ص ٤٧).

كان السارد لا يريد منا أن نكون محايدين في معركته مع العالم، كأنه يطلب منا أن نرى الكون بعينه هو، حين تكون مثل هذه الفقرة السابقة هي ما يعرفنا بالشخصية الجديدة الوافدة حالاً على جو الرواية، فإننا ستعامل معها بحذر أو

سنكون أقرب إلى الشك في كل ما فعل. فهل أراد السارد أن يضع أقدامنا في حذاته لنصرف موقفه. إن التقنية الأكثر شيوعاً في هذا الموقف هي أن يدع السارد شخصيته تفعل، يدعها تكشف نفسها، لكن هناك نوعاً من الروايات مثل (كوميديا العودة) يكون الحكم الاستهلاكي فيها على الشخصيات الجديدة مؤثراً في تشكيل الرواية، وكناشف لطريقة السارد في النظر إلى الأشياء، وموجهها أزمته إلى مسار محدّد.

في الفصل الثالث من الرواية، يعود مرسى مرة أخرى إلى الظهور ثلاث مرات، ثم مرة رابعة في الفصل الرابع، ومرة أخرى في آخر الرواية. وفي كل هذه المرات فالحدث الوحيد بين الاثنين هو المطبعة، والطرق التي لجأ إليها مرسى لإقناع فاروق بمشاركتها.

الأمر نفسه يحدث مع معاوية سواء في بداية ظهوره في الرواية مسبقاً بحكم قاس السارد عليه، أو في مواضع ظهوره الأخرى، التي يؤكد بها السارد من خلال أفعال معاوية صدق الحكم الاستهلاكي عليه.

فالدكتور سليم بركات يظهر مرة في الفصل الأول، ثم يحتل حيزاً كبيراً متصلاً من الفصل الثاني ليختفي بعد ذلك. في أثناء ذلك فإن السارد يتركه ليبر عن نفسه، وحين يختلف معه في الرأي أو الفعل فإنه يحاول تبرير ما يفعله، وحين يهجم عن التبرير فإنه لا يقسو في الحكم عليه قسوته على الشخصيات الأخرى. مثلاً، عندما اكتشف فاروق الخولي أخطاء الأرقام الواردة في المجلد الذي يشرف على طباعته واكتشف تضارب هذه الأرقام مع غيرها، ذهب إلى مديره وهو د. سليم لينبئه إلى ذلك وليسأله المشورة، دار بينهما حوار طويل انتهى بإصرار د. سليم على طباعة المجلد بالأخطاء الواردة فيه، وقيام فاروق الخولي من مجلسه ليسأله د. سليم:

إلى أين ؟؟ أجبت بالانكسار - أستأنف العمل يادكتور، علينا التزام حسيماً ذكرت وذكرتي، -

وحققت ما تنبأ به، ولما واجهها بذلك، قالت له بتيجح: «هل عندك شهوة»، كأنها بهذه الجملة تعترف بما تفعل.

لم تظهر زينات إلا بدءاً من ص ٩٩، أى بعد منتصف الرواية في فصلها الثالث، لكن تأثيرها على مجريات الأحداث كان كبيراً، لقد كانت أحد الأسباب المهمة في تمجيد الصراع بين فاروق وزوجه الحاجة يسيرة ووصوله إلى نهايته المحتومة.

الحاجة يسيرة هي الشخصية الثانية تبعاً لحجم وجودها في الرواية، ظهرت في الصفحات الأولى، واستمرت في الرواية حتى آخرها، سبق ظهورها أيضاً هذا الحكم الاستهلاكي مثلما فعل السارد مع بقية الشخصيات:

فاروق الخولي زوج امرأة نكود محقدة تكره الرجال ويتقزمهم، من خلال ترك متوارث، وأما عن جملة. أخلصت له بكيانها، وجمدت دونه عقلها، لا المنطق ولا المفاريت الزرق بقاديرين على إقناع الست يسيرة - بالتسمية - بأن الوجود يحمل رجلاً طلياً واحداً (ص ١٣).

لم يكن هذا هو الحكم الوحيد عليها، بل إن صفحات الرواية امتلأت بأحكام أخرى قاسية لا مبرر لها على هذه المرأة، بقول السارد في إحداها:

المرض الذي أصاب الحاجة يسيرة في مبتدأ صباها اسمه الجهل.. لكنه يعقد الأمور تعقيداً يتعذر معه الأمل تماماً في شفاء تلك السيدة المسكينة، حين يغيب مرضها بالجهل سمة متوارثة في بعض البشر منذ الخليقة، كانت السبب المباشر الجوهري لكل الكوارث التي صنعها الإنسان لنفسه ونفسه، صغرت تلك الكوارث أم كبرت، من قتل فرد على يد غيره، إلى قتل الناس بعضهم البعض في الحروب الكبرى التي تتدلع لتشمل أرجاء المعمورة، تلك السمة التي يضيفها السيد المؤلف إلى شخص الحاجة يسيرة المبتيلى هي الغباء (ص ٨٧ - ٨٨).

لكنك غير مقتنع؟ - لا بهم. فضحك، وعاد بمقعمه إلى الأمام، وعادت إليه بشاشته التي أعجبته، قال يا سيد فاروق، أنت رجل طيب وستقتنع، وقلت رب الكلمة لن أفتتح لمبة يلعبها كل البشر، تلك مصيبي منذ أول صياغتي (ص ٦٦).

وعلى الرغم من عدم اقتناعه فإنه نفذ ما أراد د. سليم ولم يقس عليه، ظل يحبه ويحترمه على الرغم من أن عمل د. سليم ينطوي على حالة من الفش، هذه القيمة التي ظل فاروق الخولي راضياً لها طوال الرواية ضمن قيم أخرى رديئة.

زينات أيضاً تم تعرفها أولاً عن طريق استخدام السارد لاستراتيجية التناس حين يراها على محطة الأنويس للمرة الأولى، يسترجع جزءاً من علاقته بها في الرواية الأولى (المهاجر) ويورده في (كوميديا المودة)، هل كان هذا الجزء مونولوجاً داخلياً، أو محاولة للتعريف بها، هذا ما سيتضح أكثر عند الحديث عن تقنية السرد في الرواية، لكننا نلاحظ في هذا الجزء أنه يلينها، ويصدر عليها حكماً استهلالياً يتفق مع تطورات علاقتها بها:

إلا أن لحظات توهجها كانت متعددة، خاصة حين تخلو حياتها من غيري من الرجال (ص ٩٩)

وتنبأ لها بمصير محتوم تجده قد تحقق فعلاً في (كوميديا المودة):

أنت يا زينات تجربة محكوم عليها بالفشل مقدماً، سوف تلويين حول نفسك متقلبة من ساعد إلى ساعد، وفي النهاية - ولأنك حريصة أكثر مما يجب - لن يبقى منك سوى معلمة كتيبة وزوجة قنوط، وفي الغالب لن يتزوجك غير جلف (ص ٩٩).

لا نكاد زينات تفلت من هذا الحكم القاسي عليها، فهي أرادت أن تكون عشيقة له برغم أنها زوجة وأم، لكنه قاومها وهو يشتبهها، وحين يست منه أسلمت نفسها لغيره من الرجال،

مثل الروايات السيكلوجية تقل أحداثها وتفتت لتصبح كأنها جزر معزولة في فضاء الرواية.

كذلك، فإن كيفية توزيع الأحداث في كلا النوعين لا يتم عشوائياً، بل يمكن استخلاص نظام ما للأحداث في كل رواية على حدة، وإذا كان الحدث لا يتم إلا في زمن، فإن توزيع الزمن الروائي أو طريقة بنائه هي أيضاً من الأشياء المهمة التي يجب أن تلفت نظر الناقد. وللحديث عن بنية الزمن موضع آخر.

فرق النقد اللساني الحديث أيضاً بين أنواع مختلفة من الوظائف حسب قدرتها على التأثير على الأحداث، وطبيعة الدور الذي تقوم به داخل الرواية، ولاحظ أن هناك وظائف رئيسية أو مفصلية أو نوى تكون الرواية عندها في مفترق طرق، فطبيعة رد الفعل المترتب عليها يحدد مسار الرواية بعد ذلك، ويؤثر على علاقات الأشخاص بها. وهناك أيضاً وظائف تكون بمثابة توسعات للوظيفة الرئيسية، لأن تكون مؤثرة مثل الأولى، لكن لا يمكن الاستغناء عنها فهي التي تعطي للرواية جوهاً وتساعد على تأكيد محاسنها للواقع وأطلقوا على هذه الوظائف اسم: وظائف ثانوية أو قرائن^(١). من المنظور السابق سيتم التعامل مع وظائف (كوميديا العودة)، تاركين الحديث عن طريقة تشكيل هذه الوظائف إلى مكان نالي في أثناء الحديث عن الزمن.

و(كوميديا العودة) رواية من الحجم المتوسط، فعدد صفحاتها يبلغ ١٩٢ من الحجم الصغير لكنها مع ذلك لا تحتوي إلا على ثلاث نوى أو وظائف مفصلية مترابطة فيما بينها، أما الوظائف الأخرى فهي إما قرائن أو وظائف ثانوية.

هذه النوى الثلاث تتراجع في الرواية إلى ما بعد منتصفها، تخليداً عند التقاء السارد بزينات وتكون كالتالي:

النواة الأولى:

– يسير المؤلف في العرقات بعد مشادة مع مرسى.

– يقترب من محطة أنوبيس، فيرى زينات واقفة.

وزينات عشيقته القديمة، تفرقت بينهما السبل، إلى أن وجدها مصادفة على محطة الأنوبيس، هنا يقف السارد في

حين تمنح أحكام السارد القاسية على الحاجة يسيرة، وتأمل أفعالها بمعزل عن تدخلاته الحادة، فإنيك تمنح هذه الشخصية قدرًا من التفهم، والتبرير أحياناً لما تفعل، ولا تكون في هذه الحالة مستعداً أن تشارك السارد رؤيته لها، امرأة مصرية ترى مثلها كثيراً حولك، تحملت عبء تربية الولدين، حتى وصلا إلى الجامعة، تبتز زوجها لكن ما تأخذ منه لا تنفقه على نفسها، بل تدخره لأولادها باعتراف السارد نفسه. هناك هوة ثقافية وفكرية واضحة بين الشخصيتين، وهي سبب كل شقاق وتناقض بينهما. ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من التساؤل – وهو يرى المارك اليومية التي تدور بين الشخصيتين – لماذا لا يطلها ويستريح؟

عمرو بن هشام شخصية لها خصوصية، فكيونيتها التاريخية تجعلها غير فاعلة على مستوى الأحداث. لذلك، لا يمكن الحديث هنا عن بنيتها أو تعالقاتها، ومكان الحديث عنها في موضع آخر. أما السارد فقد أحضرها لفرض رواي ما.

يقود تأمل شخصيات (كوميديا العودة) وطبيعة أفعالها في الرواية إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لا تستمد قيمتها من شخصياتها الروائية، فهي شخصيات فقيرة ضحلة لا عمق فيها، ولا قيمة لما فعله، ولولا السارد – الذي يعطي للرواية قيمتها بأزمته وأحكامه – لما كان للرواية أثر من ناحية الشخصيات، لقد ساعد أيضاً على تطبيع شخصيات الرواية أن السارد تمم تشويهها، وتقديسها مماثلة لبعد نفسى واحد في كل منها، لذلك لا يبقى في الذهن من شخصيات الرواية بعد الانتهاء منها إلا السارد فاروق الخولي نفسه، والحاجة يسيرة هذه المرأة المظلومة – وأما شرايح الشخصيات الأخرى فإن ما يعلق في الذهن منها مواقف وقيم ودية استطاع السارد تثبيتها في الرواية بنجاح.

الوظائف:

أحد المعايير الأساسية في النقد للتمييز بين الروايات هو كثافة الأحداث بها وطبيعة هذه الأحداث، هناك روايات مثل الروايات التاريخية والبوليسية والحكايات الشعبية والخرافات تتميز بكثافة عالية في أحداثها، حتى ليكاد القارئ أن يقرأ في كل جملة حدثاً جديداً، وفي المقابل فإن هناك روايات

مفترق طرق، فهو إما أن يتجاهلها ليمضي في أحلامه أو أوهامه، وإما أن يكلمها، وقد قرر ذلك، فنادى: زينات.

النواة الغائبة:

- تراه، وترد عليه بمجاملة.

- تعرف أنه كان في السعودية.

كان يمكن أن تتجاهل ذلك، فهي امرأة متزوجة ولها أولاد، لكنها تقرر أن تحادثه وتعيد علاقتها به التي تستمر فترة على منوال غريب بينهما.

النواة الثالثة:

- فاروق الخولي رجل متزوج وله أيضاً أولاد.

- زينات تتصل به كثيراً في منزله.

- زوجته تشك في أمر العلاقة بين فاروق وزينات.

شك الزوجة يجعلها تأخذ موقفاً من ثلاثة، إما أن تهمل ذلك استمراراً لمسلل إهمالها لزوجها، أو أن تتقصى كى تعيد علاقتها بزوجها إلى صورتها الطبيعية، أو أن تخيل البيت إلى جحيم، وقد اختارت الحاجة يسيرة الموقف الأخير الذي كان سبباً مباشراً في تعجيل الصراع مع زوجها ووصوله إلى القتل في نهاية الرواية.

فضلا عن ذلك، تمتلئ الرواية بالوظائف الثانوية والقرائن التي يشكل وجودها هيكل الرواية، وتكتسب قيمتها في أن الحكى الروائي لا يستمر إلا بها، لكن كل وظيفة ثانوية أو قرينة لا تكون مهمة في نفسها، ولا يقف السرد عند أى منها في مفترق طرق. مثلاً يحتوى الفصل الأول على إحدى عشرة وظيفة ثانوية وعدد كبير آخر من القرائن، بينما يخلو تماماً من أية نواة، ويكون سير الحكى في الفصل الأول كما يلي:

١- عودته من السعودية.

٢- ركوبه السيارة متجهاً إلى بيته في الإسكندرية.

٣- دخوله البيت بطريقة استقبال أهله له.

٤- طلبه أن يأكل جمبرى، وعدم تلبية هذا الطلب.

٥- طلبه أن ينام مع زوجته، وترفض أيضاً هذا الطلب.

٦- سؤال زوجته عن النقود.

٧ - إيداع النقود في حساب زوجها.

٨ - نهوه ابنه عن سماع الغناء الحديث.

٩- ذهابه مع أسرته إلى المصمورة.

١٠- انتظاره نتيجة ابنه.

١١- قدوم مرسى إليه ليعرض موضوع المطبعة عليه.

بعض هذه الوظائف الثانوية كان يصلح أن يكون نواة مثل قرار عودته إلى بيته وقد كان في إمكانه ألا يعود، أو إيداعه نقوده في حساب زوجته، وبإمكانه أيضاً أن يرفض ذلك. لكن السارد يحيط هاتين الوظيفتين بجو نفسى، واستبطان لذاته ولعلاقته بالعالم الصغير من حوله، يجعل قرار العودة أو إيداع النقود كأنه قدر محتوم لا فكاك منه. وهنا تنتفى طبيعة الاختيار التي تكون أصيلة في النواة.

كذلك هناك وظائف ثانوية أخرى تشبه النواة في تركيبها، في كونها تختمل أكثر من خيار مثل أن يطلب من زوجته أكل الجمبرى فتجيبه إلى ذلك وتجيبه أيضاً في طلبه أن ينام معها، لكن الموقف لن يختلف كثيراً في حالة الإجابة لو رفضت الطلبين، لن يتغير شئ في علاقته بها إن هي أجابت فموقفه منها راسخ ورفضه لها ممكن، ولا يرجع ذلك إلى أفضالها بقدر ما يرجع إلى إحساسه أنها دونه في كل شئ.

لأنكاد تختلف بقية فصول الرواية كثيراً عما عرضنا له في الفصل الأول، فالوظائف الثانوية متناثرة، والقرائن متناثرة، وتأخذ الرواية خطها الدرامى المتصاعد بفضل النوى الثلاث السابقة، وهنا بطراً سؤال ضرورى: هل يمكن أن تشكل مثل هذه الأشياء الصغيرة عملاً روائياً؟ أو لنطرح السؤال في صيغة أخرى: هل هناك قيمة يمكن أن نستخلصها من الوظائف الثانوية للرواية؟ ونقول إن الوظيفة الثانوية لا تكتسب قيمتها من نفسها بقدر ما تكتسب هذه القيمة من السياق

الستين السابقتين في مكة، ليكون الفصل الثاني كله مكرماً لذلك، ثم يعود بنا في الفصل الثالث إلى زمن ما بعد العودة، لتستغرق حوادث الفصل الثالث تبعاً لبعض الإشارات النصية أكثر من شهر، ولتقف عند نهايات فصل الصيف. أما الفصل الرابع فقد امتد زمنياً إلى فصل الربيع بتجديده السارد نفسه وإشارته إلى ذلك، وليستغرق بيان المؤلف بعد ذلك عدداً غير محدد من الأيام ينتهي بمقتل فاروق الخولي على يد الحاجة يسرة.

إذن، سار الزمن في منتصف الرواية الأول على شكل دائرة، ثم استمر بعد ذلك خطياً في بقية الرواية، وهو قريب من الأسلوب الذي استخدمه بهاء طاهر في (الحب في المنفى). وعلى هذا نقول، إن المتن الحكائي والمبنى الحكائي لم يلتقيا إلا بعد منتصف الرواية، أما قبل ذلك فإن لكل منهما بناءه الخاص. أما على مستوى الفصول، فإن الزمن لا يسير في شكل خطي في أي منها، تحدث فيه ترجعات كثيرة. وتتكشف هذه الترجعات لتشكّل وحدات كثيرة متشعبة داخل كل فصل، تطفئ في أغلب الأحيان على خطية الزمن فيه، يرجع السبب في ذلك إلى أربع تقنيات استخدمها السارد بوفرة: المونولوج الداخلي المتشابك مع التطبيق وطريقة دخول الشخصيات الجديدة إلى الرواية المتشابكة أيضاً مع التعليق، وأخيراً تدخلات المؤلف نفسه في العمل.

المونولوج الداخلي المتشابك مع التعليق كان أكثر هذه التقنيات استخداماً، وقد ظهر في شكلين: الأول رد فعل على حدث أتى لا يكون مصحوباً بالخروج من زمن اللحظة نفسها، مثل:

وتالت إجابات أخرى لم أسمعها من البنت وخالتها: أصل يا بابا، الحقيقة يا أبيه... لكني كنت ابتعدت أكثر فأكثر فأكثر، وقلت لهم جميعاً: اخرجوا يا أولاد اللصوص وقطاع الطرق، ياسلالة سخرة بناء الأهرامات وحفر قناة السويس، يامفطومين على أكاذيب عبد الناصر، وخرجني مدرسة السادات للفن والفن والفن وقبول أي شيء وكل شيء... (ص ١٦).

الذي ترد فيه. والسياق هنا ليس السياق المفرد في معناه الضيق، بل سياق الحكى، ماذا يحيط بهذه الوظيفة الثانوية؟ هذا هو محك القيمة لها. ونجد في (كوميديا العودة) أنها حشدت قدراً كبيراً من التعليقات والمونولوجات الداخلية والاستبطان الذاتي بكل وظائفها الثانوية، إلى درجة جعلت هذه الوظائف الثانوية تتوارى، لتكتسب الرواية قيمتها من تعليقات السارد وحواراته الداخلية وقدرته على استبطان ذاته، وليتحدد دور هذه الوظائف الثانوية في أنها وسيلة لاستمرار الحكى في الرواية.

بنية الزمن الروائي:

يسير الزمن في رواية (كوميديا العودة) في بعض أجزائه في شكل دائري، وفي أجزاء أخرى متعرجاً، ولا يسير خطياً إلا في أجزاء الرواية الأخيرة، وتستغرق حوادث الرواية أقل من ثلاثة أعوام بدأت بسفر فاروق الخولي إلى مكة المكرمة، وهي أبعد نقطة زمنية في الرواية وانتهت بمقتله. ظل في مكة ستين، وفي الإسكندرية بضعة أشهر، تقريباً سعة أشهر، بدءاً من فصل الصيف إلى بدايات فصل الربيع.

لا تتوزع حوادث الرواية بالتساوي على المدة الزمنية كلها، فستأخذ مكة المكرمة لاستغرقان إلا فصلاً واحداً، بينما تستأثر الفصول الباقية بالتسعة أشهر، كذلك فإن المؤلف اختار من حوادث الستين بضعة مواقف تحدث في أيام محددة: لقاءه بالكتور سليم بركات، الصرة التي قام بها، لقاءه بمعاوية، بعض مشاكل العمل، حجّه، وأما التسعة أشهر فقد أفلح السارد نتيجة تركيزه على الأحداث فيها، وتمدد هذه الأحداث، أن ينقل للقارئ صورة عن إيقاع حياته، لا نجد لها نظيراً في الستين الأوليين. هذا هو الهيكل الأساسي للمتن الحكائي في الرواية، فهل سار المبنى الحكائي في خط مواز للمتن الحكائي أم أن السارد اختار له بناء آخر؟

لقد بدأت الرواية بلحظة عودة فاروق الخولي من السعودية لتستغرق صفحات الفصل الأولى في أيام ما بعد العودة. وليست هناك إشارات نصية تحدد عدد هذه الأيام، غير أننا نظن أنها أقل بكثير من شهر. وفي نهاية الفصل الأول ينقلنا السارد عن طريق استخدام تقنية الإرجاع الزمني إلى حوادث

وسترى ونحن نستمر في قراءة الرواية أن ما رسمه المؤلف للسارد قد تحقق. لم يستطع السارد فكاًكاً من مصيره المحتم.

لم تكن هذه التقنيات وفيرة في عدها فقط، بل كانت ذات مساحات كبيرة في عرضها داخل الرواية زاحمت فيه الأحداث نفسها.

تبقى نقطة أخيرة في موضوع الزمن تتعلق بالكيفية التي يتسارع بها الزمن أو يتباطأ داخل العمل الروائي، فقد يكتف السارد جملة من الأحداث ذات زمن ممتد، لتقرأ في بضعة أسطر، ويسمى هذا النوع من السرد تلخيصاً؛ أي أن زمن القراءة فيه أصغر من زمن الحدث، وعلى التقيض يمكن للسارد أن يتوقف أمام حدث بالتحليل والاستبطان، أو يتوقف أمام شخص أو مكان بالوصف، ويسمى عندئذ «وقفة»، ويكون هنا زمن القراءة أكبر من زمن الحدث، وأخيراً قد يتبادل الاثنان: زمن القراءة وزمن الحدث ولا يكون هذا إلا في المشاهد الحوارية، ويطلق على هذا النوع مشهداً.

وتكثر في (كوميديا المودة) المشاهد الحوارية، وهي سمة في مؤلف العمل، تجدها عنده أبلغاً في (يوم تستشري الأساطير) التي تكاد تصنف ضمن نوع «المسروية» الذي ابتدعه توفيق الحكيم. كما تكثر فيها أيضاً الوقفات، على حين تقل التلخيصات جداً، ولا تظهر إلا مع كل شخصية جديدة، بحيث يمد التلخيص لإرجاعاً زمنياً. أما على مستوى الأحداث نفسها، فإن التلخيصات القليلة جداً فيها لا تؤدي دوراً مهماً، ولا يكون لها بالتالي تأثير ملحوظ على الأحداث. فما يلخصه السارد غالباً يحدث مثله في الرواية، مثلما نجد في تلخيصات الفصل الرابع.

التعليق:

يقول وين بوث في كتابه المهم (بلاغة الفن القصصي): إن التعليق يقتل من قيمة الأصالة في العمل الأدبي، وكل شخص يعرف ذلك، وليس هناك أدنى شك فيه^(٣).

لا يعني هذا إغلاق الباب أمام هذه التقنية المهمة في العمل الروائي، فالواقع أنه قلما تخلو رواية من التعليق، وبو

ولم تتجاوز ثورته حدود باطنه وخياله المذهب كما ينص هو على ذلك، لكن هذه الثورة تظل في زمن اللحظة، لا يعود المؤلف إلى أحداث ماضية سواء أكانت أحداثاً شخصية أم عامة، على عكس الشكل الثاني الذي يخرج فيه السارد من زمن اللحظة إلى أزمنة بعيدة قد تمتد إلى زمن النبي عليه الصلاة والسلام:

قال: مد بصرك، فأرسلت بصري فرأيت عجباً. رأيت النبي بالقرب من الكعبة يتحلقه جمع من قريش، وهو منشغل بهم وبإقناعهم، وعمر بن هشام إلى جواره بهزاً وسخر، بينما أبي سفيان بن حرب يجاهر في حسم: والله لا نعطيك إياها إلا أن تأتينا هنا قسراً، فيصيح عمرو: بل دونها مصرعاً... (ص ٦٧).

المشهد طويل والسارد ليس موجوداً فيه، لكنه جاء نتيجة استحضار السارد له، فهو لحظة انسحاب من الحاضر إلى زمن بعيد.

أما طريقة دخول الشخصيات إلى الرواية فقد تحدثنا عنها قبل ذلك، وأشرنا إلى أن السارد يصدر حكماً استهلالياً على هذه الشخصية، ويستعيد جزءاً من تاريخها الشخصي مصحوباً بتعليق، ويكون هذا التاريخ بمثابة إرجاع زمني يتجاوز لحظة السرد.

أما تدخلات المؤلف فقد جاءت في أغلبها استباقاً زمنياً يحاول من خلالها التنبؤ بما سيحدث للسارد من أحداث يقول:

قلت يامؤلفي: ما شأن كل ما تقدم بالحرب التي أعلنتها بيني وبين زوجتي؟ قال: بل ما شأنك أنت؟ ألم أنهك عن التدخل فيما لا قيل لك به؟ تعال نواصل ما انقطع، فزينا تدبر لك أمراً، ومرسى لا ينوي الكف عن مطاردتك بعد، ومعاوية في مكمنه هناك يشهد أسلحة الخسة لاستخدامها ضدك في الوقت المناسب

(ص ١٣٩).

أن يخفى موقفه لنبحت عنه داخل الرواية، في المقابل فإن هناك روايين يملأون رواياتهم بتعليقاتهم، حتى إن الرواية تتحول على أيديهم إلى معرض آراء في السياسة والاجتماع وقضايا الكون الكبرى غافلين عن أهمية لهذه الكشف التي من أجلها تقرأ الرواية.

في (كوميديا العودة) يأخذ التعليق أشكالاً مختلفة، فالسارد يعلق على نفسه وعلى مؤلفه وعلى الأحداث والأشخاص، وعلى البيئة من حوله، وعلى المجتمع.

سنعرض، هنا، نماذج مختلفة من تطبيقات الرواية محارلين تتبع الخيط العام الذي يربط بينها والقيم التي تتحرك فيها:

استخدمت الرواية تقنية السرد بصيغة المتكلم، هذا يعني أن حديث السارد عن نفسه يأتي في المقدمة، يعني أيضاً أنه يريد من القارئ أن يرى العالم بمبنيه، والمشكلة الرئيسية في هذه التقنية هي مشكلة السارد نفسه ودرجة الثقة التي يمنحها القارئ له... هل يكذب؟ أم يقول الحقيقة؟ هل يصدر دائماً أحكاماً أخلاقية على الأحداث أم يكتفي بدور حيادي؟ هل يكون واعياً لذاته أم يستمد هذا الوعي من انعكاس أفعاله على الآخرين؟ كيف يشكل صوره في العمل؟ وهل يمكن أن نصدق هذه الصورة؟^(٧). كثير من الساردين لا يكتفي بعرض الأحداث، بل يتدخل بالتعليق عليها وعلى الأشخاص، وقد يمتد هذا التعليق ليحتل مساحة موازية لمساحة الأحداث وربما أكبر منها، مثلما نجد في (كوميديا العودة).

وأهم من يعلق عليهم السارد في الرواية هو نفسه، وهو من خلال تعليقاته الكثيرة خاصة في نصفها الأول بشكل صورة لنفسه. سنجزي، هنا، بضعة جمل من تعليقاته على نفسه، ثم نعرض لجملة الصفات التي تشكل صورة السارد.

— أنا الرجل المهذب الرقيق ضحية نفسه.

(ص ١٨).

يدرك ذلك حين يقول تعليقاً على رواية (ترسترام شاندی) للروائي ستين:

من الواضح أنه سيكون من غير المقبول أن نتكلم عن التخلص من التعليق في ترسانة الرواية، بينما هو يدير المعركة؛ لأن المعركة لا تظهر إلا في التعليق، إن السرد أصبح هو العرض، فكل تعليق هو حدث^(٨).

ومثل (ترسترام شاندی)، فإن معركة (كوميديا العودة) الأساسية لا تظهر إلا في التعليق. إن الشخصيات الرواية محدودة كماً ونوعاً، ووظائفها سطحية لتأثير فيها، وبنية الزمن لاكتسب قيمتها من نفسها بقدر ماكتسبها من تعلقاتها الأخرى. وهنا، يبرز التعليق ليكون التقنية الرئيسية المؤثرة في الرواية.

لكن التعليق موضوع معقد، فمن حيث هو تقنية، لا يمكن إفرادها، مثل المونولوج أو الحوار مثلاً، فهو يتشارك عضواً مع الأحداث والأشخاص وحتى الحوارات والمونولوجات بحيث يكون فصله عن هذه التقنيات نوعاً من الفصل النظري.

إن خطورة التعليق تكمن في قدرته على التأثير على وجهة نظرنا عن الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، إذ إنها تخول عدم الإدراك إلى دلالات مباشرة عن المعنى وأهمية الحوادث ذاتها^(٩)، وهو من هذه الزاوية يكون مزجاً خاصة إذا لم يكن هناك حياد في التعليق على أفعال الشخصيات. إن الفنان، كما يقول تشيكوف،

يجب ألا يكون قاضى شخصه، أو محادثاتهم، ولكنه يجب أن يكون شاهداً غير متحيز..... يجب أن أدع للمحلفين - أي القراء - مهمة تقدير قيمة ما ألقاه لهم، يجب على أن أكون موهوباً فقط؛ أي أكون قادراً على تنوير الشخص وتحدث بلمتهم^(١٠).

لكن مثل هذا الحياد الذي يطلبه تشيكوف هو حياد نظري، فالمؤلف لا يستطيع أن يكون محايداً، إنه يستطيع فقط

- وزكاه في هذا كله ما عرف عنه - بالرغم من عزرات حياته - من دقة وإخلاص في العمل.

(ص ٢٥).

- لماذا يمازلفى اللقيم، أأنك رسمتني في روايتك الأولى سليم الطوبى، مثالي النزعة، متصامحاً حتى قبول الموت بلا مقاومة؟

(ص ٣٢).

أما صورته فتتكون من الصفات التالية:

- مهذب (ص ١٨).
- مختلط (ص ٢٥).
- يهتز صدى بطرك (ص ٣٢).
- رقيق (ص ١٨).
- سليم الطوبى (ص ٣٢).
- محبول (ص ٤٦).
- ضحية نفسه (ص ١٨).
- مثالي النزعة (ص ٣٢).
- ذكياً (ص ٤٦).
- فاضل (ص ٢٠).
- متسلح (ص ٣٢).
- يهتف المصادم للكررة
- قليل الفطارة (ص ٢٤).
- تقوى حمار (ص ٣٢).
- واظفد للتح (ص ٥٨).
- دلق في عمله (ص ٢٥).
- صريح (ص ٣٢).
- حاسبي في التقاط
- خلفا النفس (ص ٦١).

إن القارئ حين يفتبر هذه الصورة بصفاتها المتعددة على أفعال السارد يجد أنها تصدق في كثير من الأحيان، حتى الصفات التي لا يجد القارئ أمعاًلاً تؤكدها في الرواية، فإنه مستعد أن يصدقها، أو قد يتقبل أفعالاً تناقض صفات أخرى اعتماداً على الثقة التي منحها له. مثلاً، علاقته بزينات وهو رجل متزوج قد تناقض صفة الاستقامة التي وصف نفسه بها، لكن طبيعة هذه العلاقة وأسباب نشوئها والكيفية التي تطورت بها، يجعل القارئ أكثر تفهما لها، واستعداداً لقبولها اعتماداً على تطورات أزمة السارد مع زوجته الحاجة يسرية. وهو في هذه الحالة يمكن أن يغطي لصفة الاستقامة معنى آخر.

هناك شيء آخر في جملة هذه الصفات، إنها تشكل مجتمعة ما يسميه علم النفس الشخصية الانطوائية. لقد اختار السارد - دون تعمد - صفات نفسية تناسب انسحابه من العالم، وانزله داخل بوتقة نفسية. وكما قلنا سابقاً، فإن هناك تناغماً بين تعلقه على نفسه، وأفعاله في الرواية، لذلك

نراه قليل الأصدقاء، يضحك الأفعال الصغيرة ويعطيها أبعاداً قد لا تكون فيها، أكثر عرضة لتأثيرات العزلة والاكتئاب، كل هذا ظاهر في أفعاله أو في ردود أفعاله على الآخرين، وهو يستكمل بالفعل أو رد الفعل صورة الشخصية الانطوائية التي رسمها لنفسه.

إذا كانت الصفات السابقة هي الصفات التي نص عليها السارد نفسه، فإن هناك صفة لم يذكرها، لكن كان لها تأثير حاسم على عالم القيم في الرواية، هذه الصفة هي صراحته. إن تأثيرها على علاقات السارد ببقية شخصيات الرواية واضح، سواء في مصارحته لزوجها بأن حبها كان يتم عن دوافع وتنية في جوهرها، أو مواجهته مرسى أو معاوية، أو حديثه الصريح مع د. سليم بركات، أو كشفه لزينات عن نفسها وعن طبيعة ما تفعل، لكن الجانب الأكثر أهمية، هنا، هو كشفه عن أزمة روحية كبيرة يعيشها، فقد أتاح له وجوده في مكة مدة عامين فرصة تأمل حاضره المسلمين ومقارنته بماضيهم، لقد وجد من خلال هذه المقارنة أن الأطراف الفاعلة الأساسية في الحاضر تشبه إلى حد كبير الأطراف الفاعلة في الماضي، ومن ثم، عمداً إلى تلك الحيلة التي لم تستفد بعد كل ما في جمعيتها وهي حيلة إسقاط الماضي على الحاضر؛ لذلك اختار ثلاث شخصيات من الماضي وجددهم أقرب ما يكون إلى سلوك الحاضر، وهم شخصيات الرسول عليه الصلاة والسلام وعمرو بن هشام (أبو جهل) وسفيان بن حرب. لقد وجد من خلال رؤية ذاتية لصراع الرسول عليه الصلاة والسلام مع قريش أن أبا جهل (عمرو بن هشام) كان أكثر استقامة في هذه الحرب من سفيان بن حرب. لقد كان أبو جهل واضحاً في معركته، لم يدار عذاه للرسول عليه الصلاة والسلام، أما سفيان بن حرب فقد ناور والتف وانحنى ثم انتفض ليستولى أبنائه على ميراث الرسول عليه الصلاة والسلام. وهو يقول أيضاً إن خياره محدود في هؤلاء الثلاثة (ص ٥٣)، إنه لا يخفى إعجابه بأبي جهل إلى درجة أنه يختار اسمه ليكون عنواناً لأحد الفصول.

كان الصراع بين هؤلاء - من وجهة نظره - صراع على إصلاح حال قريش، وهو يرى أن الرسول عليه الصلاة

الأمر نفسه في هذه الفقرة:

من الجاهل الآن وبعد أربعة عشر قرناً؟ ألم تفهم بعد؟ قرش لا يتصلح حالها أبداً، اقرأ إيماناً ما بين السطور، محمد أدرك ذلك في أيامه الأخيرة، ألا تجده في الصفحات الأخيرة من سيرته كثير البكاء مكتئباً؟ لقد أدرك بالرغم من انتصاره خيب قرش الأزل، أسلمت له وكانت تعمل في الوقت نفسه، وبلا هوادة، على تحويل انتصاره إلى غطاء متين تدارى به فسادها المرواغ، محمد قبض كمداً وكسبت قرش لعبة جديدة: القرآن، وما أسعته حديث رسول الله (ص ١٣٨).

هنا أيضاً نجد رؤية لتاريخ الحضارة الإسلامية قد يتفق كثيرون فيها مع السارد، أن ما تركه الرسول عليه الصلاة والسلام قد تحول إلى لعبة في أيدي حكام المسلمين الذين كان جلهم من قرش. ونستطيع هنا أن نشهد على صدق كلام السارد بمئات المواقف من تاريخ الخلفاء الأمويين أو العباسيين، مواقف أضاع فيها كثير من هؤلاء الخلفاء معاني الإسلام الصحيحة، واستخدموا القرآن الكريم والسنة النبوية أداة لتحقيق أغراضهم بحيث تحولوا على أيديهم إلى لعبة. هذا لا يعني أن من يقتنع بذلك يخرج عن الدين ولا يعني أيضاً أن من يرى أن القرآن الكريم قد أصبح لعبة في يد قرش قد آمن بأن القرآن لعبة. إنها رؤية الآخرين على لسانه.

أما تجربة الحج عنده ففى حاجة إلى تحرير. ذلك أن السارد يفجؤنا بتجربة غير مسبقة في الكتابة عن الحج، لقد تحولت تجربة الحج على أيدي الكثيرين، ورواياً أو غير ذلك، إلى وسيلة لإثبات مهارة التمبريرات الجاهزة (الكشيشات) حين تستخدم لآلاف المرات، التجرد، المساواة، القرب من الله، المجاهدة، رمزية الشعائر، تمثل تجربة الأولين: النبي إبراهيم عليه الصلاة والسلام وزوجه هاجر، الموت، بحيث بدا دائماً أن هذا المنظور لتجربة الحج قد استنفد أغراضه تماماً. هنا نجد السارد يرى في ملوك الحجاج شيئاً آخر، يراه نوعاً من الوثنية والنفاق. حين يسج الإنسان فإنه بذلك يستكمل

والسلام فشل في ذلك كما فشل عمرو بن هشام، أما المنتصر الوحيد في هذه المعركة فهو سفيان بن حرب وابنه معاوية.

إننا نرى، من زاوية القارئ، أن الصراع على إصلاح قرش لم يكن الصراع الأساسي، لقد كان هذا نتيجة فرعية - وإن تكن مهمة - تتصل بالقضية الكبرى للرسول عليه الصلاة والسلام وهي قضية إعلان كلمة التوحيد مع ما يترتب عليها من نتائج كثيرة منها إصلاح حال قرش، وهنا يجد القارئ نفسه في حال تناقض مع معتقدات السارد:

القارئ يرى في الرسول عليه الصلاة والسلام نبياً يوحى إليه، والسارد لا يختار من صفات الرسول الكثيرة إلا صفة المصلح الاجتماعي، فهل يعني هذا أنه لا يؤمن بجانب النبوة عنده؟ لقد خلص بعض من قرأوا الرواية قراءة عجيلى إلى تكفير السارد بناء على بضعة جمل متناثرة داخلها. لكن تتبع اعترافات السارد نفسه وصراحته في أجزاء كثيرة من الرواية يؤكد عكس ما خلصوا إليه. إن السارد الذى يعترف بأنه لم يكن من المصلين قبل ذهابه إلى مكة، يجب أن تصدقه حين يقول إنه مسلم، وإنه أكثر إيماناً من الحاجة بسرية مثلاً، كما أن هناك بعض فقرات ومواقف في الرواية يمكن إعادة تأويلها لتبعد عن السارد حكم التكفير القاسى، مثلاً حين يقول:

لكنني توقفت أنأمل في صحة آخر ما قال: إن الرسول كان يرسل لحيته دون أن يهذبها، وإنه كان يريدى جلياباً قصيراً تجنباً للنجاسة، وكان يتمتع بفحولة أماحت له أن يأتى زوجته التسع واحدة وراء الأخرى في غضون ليلة واحدة، وكل ذلك ثابت بسند من السنة الصحيحة.

إن هذه ليست لغة السارد، بل لغة الآخرين على لسانه، واختياره لها لا ينفي أنها واقع، وأن هناك اتجاهات في المجتمع لا تفكر إلا في مثل هذه الأمور، وإذاعة السارد لا تنصب على مضمون الفقرة، بل على من قام باستحضارها من التاريخ لتكون قضيته الأساسية.

أركان دينه، أما إذا كانت هذه الأركان غالبية لديه، فإن حجة في هذه الحالة بلا معنى. وأركان الدين ليست فقط أن يصلى الإنسان أو يصوم أو غير ذلك، لأنه لا معنى للالتزام بهذه الأركان دون أن يكون الإنسان مستقيماً أخلاقياً فى المعنى العميق لهذه الاستقامة.

فى ضوء هذه الفكرة تحدث عن تجربة الحج، واعتبار منها مواقف تكشف حالة النفاق التى أكدها فى تمليقه على هذه التجربة. ما سنعرض له هنا هو موقف الدعاء يوم عرفات، لبأ السارد فى هذا الموقف إلى أسلوب الفتازيا حين اختار معاوية والحاجة يسيرة للدعاء، وبدلاً من أن يجرى على لسانيهما الأدعية التقليدية فى مثل هذا الموقف، فإنه كشف عن نفسيهما، وجر بما يظن أنه متفق مع طبيعتهما:

دعا معاوية فقال: اللهم إني أكره الناس جميعا
فزدني كراهية لهم، ودعت الحاجة يسيرة
فقلت: اللهم إني أمت زوجي وأحتقره، فلا
ترفع من شأنه أبداً، قال معاوية: اللهم سخرهم
جميعاً لخدمتي واستذلهم ذلاً لا يتطاولون على
بعده أبداً، وقالت زوجتي: اللهم اجعله تحت
قدمي أبداً الدهر جانياً. قال معاوية: اللهم أعطني
كل ما يبيدهم، وأبج لي يمتلكهم، فلا يملون
على أبداً، وقالت زوجتي: كل ما يكسبه اللهم
ملك خاص لي عوضاً عن فقرى وعقدى
المثورة... (ص ٨٣).

وما كتبه السارد بعد ذلك عن تجربة الحج لا يكاد يخرج فى إطاره العام عما عرضنا له: عقيدة الإنسان لا تصلح إذا كان الإنسان نفسه فاسداً، وما يمارسه من شعائر الحج هو نوع من الوثنية إذا كان إلهه ليس هو الله سبحانه وتعالى، بل إله فى الأرض مختلف فى غرض من أغراض الدنيا، يعبده هذا الإنسان ويخلص له. وقد عبر السارد عن ذلك بشكل جيد فى دعا معاوية والحاجة يسيرة.

قضية السارد الأساسية، إذن، ليست قضية دين، بل قضية دنيا وضاد بشر، لذلك تبدو فى تعليقاته على المجتمع وعلى البشر قسوة ظاهرة منذ لحظة وصوله إلى أرض الوطن:

رأيت الوطن كما تعودت أن أراه: سقف من
غيمة مشبعة بالسموم، تحت سطح من المهملات
والكراكيب يشبه غرفة الكرار فى بيتنا القديم،
والناس بين هذا وذاك يتحركون حركات عشوائية
تمثال حركة الميكروببات حين تظهر من خلف
عدسة المجهر. لا أنا تغيرت ولا الوطن (ص ٢٩).

وحين يقول له السائق اليمنى فى الطريق إلى
مكة: «مصر زين والله يا شيخ»

يرد :

صحيح، مصر زين. زين العجائب والمفارقات،
لها أكثر من عائق متيم، وكلهم يعيشها،
بشرط أن يحقق من خلال عشقه لها مآربه، ولا
يخسر كثيراً، منذ أول التاريخ والحال نفس
الحال. يلقون إليها بالفتات ضماناً لاستمرار
مجدهم، على حين تقنع هى ببؤسها وهوائها،
وكلمات المدح العابرة عن أى صدق، تأكل
أولادها حين تجوع، بينما ترضع أبناء الغرباء...
(ص ٥٥ - ٥٦).

هنا أيضاً نجد نماذج من التعليقات المتضمنة اعتقادات
قد تتعارض مع اعتقادات القارئ، فقد يرى القارئ أن صورة
مصر غير الصورة التى يراها السارد، وقد يحس فى تعليقات
السارد بقسوة زائدة، فهل يحجب هذا الخلاف فى الاعتقاد
المتعة الفنية فى قراءة العمل؟ نعم يحجب. وهذا الخلاف
بين معتقدات السارد ومعتقدات القارئ هو أحد الأسباب التى
تجمل لأى عمل أدبى مهما تكن قيمته قبولاً عاماً، ذلك أن
هذا القبول يظل مشروطاً بتحقيق ما يسميه وين بوث «البعد
النفسي» وهو التأكد من أن أى عمل ليس كثير البعد ولا
قليل البعد عن قارئه، كذلك فإننى إذا أردت أن أستمتع
بالعمل فيجب أن أوافق على كل معتقدات السارد بخصوص
الموضوع الذى يطرحه (٨). ويقول بوث أيضاً:

إن القراءة الناجحة جداً هى تلك التى تكون فيها
الشخصيات المخلوقة - شخصية المؤلف -
شخصية القارئ على اتفاق تام (٩).

ويقول أخيراً:

إن أعظم الأدب يعتمد بصورة أساسية على تناغم معتقدات المؤلفين والقراء.^(١٠)

إذا لم يحدث هذا الاتفاق تظل جماليات العمل محبوبة عن القارئ، ويظل العمل أيضاً أكثر عرضة لسوء الفهم. إن أى مؤلف قد يقول: ليس من شأنى أن أكتب روايات تخوى معتقدات توافق رأى العام. وهذا صحيح. لكنه يجب أن يتوقع أن يظل محدود الانتشار والتأثير إلى أن تتغير معتقدات الرأى العام، وهذا أحد الجوانب التى تفسر ظاهرة إعادة اكتشاف بعض الأعمال والأشخاص فى تاريخ الأدب فى كل اللغات: إن المؤلف يكتب عمله فى ظل قيم لا تقبل ما يكتب، يتغير الزمن وتبدل القيم، فيعاد اكتشاف ما كتبه السابقون. حدث هذا فى الأدب العربى مع أعمال أبى حيان التوحيدي، ولإداعات المتصوفين والمتمردين والمير الشعبية، وحدث فى الغرب مثلاً مع إداعات كافكا، وكتابات ميخائيل باختين النقدية.

آخر التعليقات التى نبشها، هنا، هى تعليقات السارد على المؤلف. لقد استخدم محمود حنفى تقنية ذكر المؤلف داخل العمل، وهى تقنية قليلة الاستخدام فى الرواية، لمل بدايتها ترجع إلى القرن الثامن عشر عند لورانس ستيرن فى روايته (ترسترام شاندى). وقد استخدم محمود حنفى هذه التقنية بالإطار نفسه الذى استخدمه ستيرن «السرد بصيغة المتكلم + ذكر المؤلف نفسه»، لكنه نحا منحى خاصاً به فى ثلاثة جوانب:

الأول: ذكره الكثير للمؤلف الذى تجاوز المائة والثلاثين مرة فى روايته القصيرة.

الثانى: تعليق السارد على المؤلف نفسه.

الثالث: انتقال الرواية فى صفحاتها الأخيرة من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد على لسان المؤلف تحت عنوان «بيان من المؤلف».

إن حضور المؤلف الكثيف فى عمل بهذا الحجم، يطرح سؤالاً عن جدوى ذلك، وعن المدى الذى يحق للمؤلف أن يكون موجوداً بلفاته.

هناك كثير من النقاد يعترضون على المؤلف الذى يجعل ظهوره الشخصى بدلاً للعرض الفنى لموضوعه مثل وارين بيتش^(١١)، كذلك يجبر سارتر المؤلف على أن يعطى الإحساس بأنه غير موجود، ولو ساورنا الشك لحظة بأنه وراء الكواليس يتحكم بحياة شخصه، فإن هذه الشخصيات لن تكون حرة^(١٢)، وآخرون لا يكتفون بالاعتراض على حضور المؤلف، بل يعترضون على آرائه الداخلية أيضاً، فمثل هذه الآراء تعد تطفلاً من المؤلف^(١٣).

لا يكتفى محمود حنفى بذكر المؤلف، بل إن سارد (كوميديا المودة) فى الواقع هو شخصية المؤلف الثابتة. إننا هنا لىء شخصيتين فى الرواية يحدث بينهما حوار طويل على هامش أحداث الرواية، حوار لا يمكن تجاهله، أو عده من جوانب النقص فيها تبعاً للآراء السابقة. ويرى بعض النقاد أن الهدف المشترك لكتاب الرواية المجهدين والمحدثين هو أخذ القارئ وإغراقه فى الأحداث إلى درجة لا يعود يشعر معها أنه يقرأ، أو يشعر بشخصية المؤلف، حتى إنه فى النهاية يستطيع أن يقول بصدق لقد كنت هناك، لقد كنت هناك^(١٤).

لكن المؤلف حين يظهر فى (كوميديا المودة)، فإنه يظهر على لسان السارد ووفق رؤيته، فهو هنا يفقد كينونته الحقيقية لينحول إلى شخصية روائية مثل بقية شخصيات الرواية. وأياً كان مدى التطابق بين المؤلف فى العمل ومحمود حنفى نفسه، فإننا نرى هنا مؤلفاً ذا صفات معينة يروىها السارد على مدار الرواية، «أه يا مؤلفى الأرعن»، «ومؤلفى الأديب الذى لا يفستقر إلى الخبرة والدراية»، «هذا ما رسمه لى مؤلفى المبقرى»، «وقهرتنى باتفاق ضمنى مع مؤلف نكدى»، «مؤلفنا المأزوم»، «بتكليف من المؤلف اللقيم»، «وتخطيط مؤلف ألبيان يسمى إلى تمويض قهره هو بقهرى أنا»، «أه يا مؤلفى ميت القلب»، «مؤلفى المستبد»، «بالك من مؤلف لعب»، «مؤلفى المتوجس الملى بالرية والشك وقلة اليقين»، «مؤلف لا ندري إن كان حكيماً أم أحمق»، «مؤلف مهجور منكور».

هذه بعض صفات المؤلف فى (كوميديا المودة)، فإذا أضفنا إليها حوارات السارد معه وهى حوارات ذات شد

مثل هذه التعليقات تقطع حالة الإيهام والاستفراق لدى القارئ لتدخله إلى عالم حقيقي لا مبرر في لذكره هنا. أما انقلاب بصيغة السرد في نهاية الرواية من المتكلم إلى الغائب على لسان المؤلف نفسه مبرراً ذلك بضرورات المنطق الذي يجعل من غير الممكن أن يصف إنسان اللحظات الأخيرة قبل موته بادئاً حديثه ببيان دعائي عن أفكار المؤلف ومدى تشابهه بالسارد «فاروق الخولي»؛ هذا الانقلاب نقطة ضعف رئيسية في الرواية؛ ذلك أن كلمة للمنطق التي استخدمها المؤلف تبدو غائمة المعنى هنا، فهل هو المنطق كما عرفناه من أرسطو وغيره من الفلاسفة، وهو منطق لا مكان له هنا في شكله الجاف، أم منطق العمل الفني، (كوميديا العودة) مبنية على الفنتازيا التي تبيح للسارد أن يستمر في الحكى حتى بعد موت. إن القارئ لن يسأل بأية حال عن كتب الرواية بمدى موت السارد، ذلك أنه منحه الثقة قبل ذلك، وصدقه حين استحضرت شخصيات التاريخ وحاورها، وصدقه كذلك حين تحدث عن مؤلفه الذي يحركه كيفما شاء، وصدقه أخيراً حين قرر في بداية الرواية أنه عاد من ميتته الأولى. كل هذا التصديق كان يمكن أن يستمر في حال استمرار السرد بصيغة المتكلم دون خلل.

وجذب وإثبات بمصير محكوم، لأدركنا أننا لا نقف على حافة الواقع كما قد توهم القراءة الأولى للرواية، بل نحن غارقون في عالم من الفنتازيا كان محمود حنفي واعياً لها تماماً وهو يخطط للرواية.

أما الجانبان الآخران وهما تعليق السارد على المؤلف، وانتقال الرواية من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد بطريقة الغائب، فهما أضعف جوانب الرواية؛ ذلك أن السارد في هذه الجوانب لا يتحدث عن واقع الرواية الخيالي، بل ينقل الأمر برمته إلى الواقع الحقيقي ليبدى آراء في علم الجمال وعملية الخلق الفني، وكون كل عمل يحمل قوانينه الجمالية الخاصة به التي قد لا تنطبق بالضرورة على غيره، كل هذا كى يبرر تعليقاته على السارد وإقحام العالم الحقيقي لمحمود حنفي نفسه، وليس للمؤلف المتخيل في عالم الرواية:

أريد أن أسر لكم برية تناوشني وتنهشني، إن هذا المؤلف قد عاش سنواته الأخيرة في عزلة كثيفة فرضتها عليه تجارب دنيوية لم يحصد منها غير الفشل والماطفة المهجورة والفرقة عن الأهل والضيايع داخل الوطن (ص ٢٣).

هوامش

(٧) راجع في ذلك «بلاغة الفن القصصي» الذي تحدثت عن تقنية السرد بصيغة المتكلم حديثاً مهماً، ص: ١٩٣.

(٨) نفسه، ص: ١٦١.

(٩) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) نفسه، ص: ١٦٣.

(١١) نفسه، ص: ٢٧.

(١٢) نفسه، ص: ٥٩ - ٥٩.

(١٣) نفسه، ص: ٢٠.

(١٤) نفسه، ص: ٣٣.

(١) زين بوث: بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عرفات، منشورات جامعة الملك سعود بالرياض - ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(٢) طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، الرياض، ١٩٩٢، ص: ١٤ - ١٩.

(٣) زين بوث، ص: ٤٨.

(٤) نفسه، ص: ٢٧٣.

(٥) نفسه، ص: ٢٢٨.

(٦) نفسه، ص: ٨١.

تداخلات الرؤية والسرد والمكان فى رواية هالة البدرى «متهى»

محمد عبد المطلب*

التركيبة ثانياً، ثم إلى السياق الذى يضم المفردات والمركبات ثالثاً، وتتجسد هذه الطاقة فى عملية «الاختيار» التى تتسلط على المفردات، وه «التوزيع» الذى يتسلط على المركبات. ومن لدخل العمليتين يتأتى إنتاج الأدبية فى مستوياتها وأشكالها المختلفة.

ومن المؤكد أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما تقوس فى التداولية الحياتية، ثم تتجاوز هذا المستوى عندما تدخل سياقات خارجية، كأن تكون أداة التعامل المكتسب الذى يقتضى ملاسات اجتماعية فيها شئ من التألق الذى يكاد يخلص اللغة من ألفتها، لكنه تخليص بقدر محسوب أو محدود يتيح لها أن تدخل منطقة «الحياة» المهيبة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية عندما تكون أداة لحاضر أو خطيب يستهدف التوصليل بالدرجة الأولى، وتتجاوز هذه الحدود يرتفع باللغة إلى الأدبية وفيها تكون هى المستهدفة أولاً وآخرها.

- ١ -

الواقع أن الإقدام على قراءة عمل روائى يحتاج إلى أدوات وإجراءات تتبع من طبيعة العمل ذاته، حتى لا تتحول الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها جسد النص، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن عاجز لا يتحرك إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعاً من الحياة الصناعية الزائفة.

لقد التزمت بهذا المنهج فى تعاملى مع الخطاب الشمرى، وهو ما يجب أن يكون فى التعامل مع الخطاب الروائى عموماً، وخطاب هالة البدرى (متهى) على وجه الخصوص. وأعتقد أن الأدائين الرئيسيتين اللتين لا يمكن أن يلفظهما أى خطاب أدبى هما: الأفراد والتركيب؛ ذلك أن اللغة عندما تخرج عن ألفتها فى الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولاً، ثم إلى

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة إلى زمن إنتاجها، وإلى واقعها الاجتماعي والثقافي، وهذه الإشارات تلبس بالمفردات والتراكيب على السواء، وقد تظل منطقة في الفضاء الذي يحيط بهما. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هذه رواية ريفية أو حضرية أو سياسية.. إلخ، وهو ما ينعكس صياغيا في معاجم وحقول تحمل - ضمنا - المؤشرات البيئية، وملامح الشخص وطبيعة كل شخصية على المستوى النوعي من رجال ونساء، ومن أطفال وشباب وشيوخ.

- ٢ -

والحق أن رواية هالة البدرى (متنهي) يتوفر فيها قدر هائل من هذه الخواص اللغوية التي لا يمكن التعامل معها إلا من مدخلها الإعلامي الضاغط خارجيا وداخليا وهو العنوان (متنهي) وهو اسم قرية، فهو مؤشر لغوي لمب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخارجيه، لأن المتلقي لا يستطيع الخلاص من مجموع نواحيه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (متنهي) مما يعنى دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا قويا في ذهن المتلقى أبدا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبدئي بمكونات عالم (متنهي) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعادها الزمانية والمكانية، وهو ما يجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائي، برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلق به على نحو من الأنحاء؛ لأن (متنهي) واقع أنتجه الإبداع ليكون موازيا للواقع في جملته دون أن يعنى ذلك أى نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمثل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعي كالكاذب بين أيدينا، لأن العمل يقول فى كل ملفوظة: أنا أتخيل، وعليكم أن تمارسوا معى هذا التخيل.

إن انتقال الدال من الخارج الإعلامي إلى الداخل الحكائى قد صاحبه تحول صياغى بالغ التأثير، حيث تم إدخال (ال) عليه (المتنهي)، وخطورة هذا الإدخال أو الإلحاق أنه قد نقل الدال من إطاره الحضورى المامين إلى إطار الغياب غير المامين، ذلك أن الوقوف عند منطقة التجريد من الـ (متنهي) يستدعى الصيغة الصرفية المجردة (مقتل)

بكل مردودها الذى يخفى غير ما يظهر، أو مردودها الذى يعنى القابلية للتأثر والتأثير على صعيد واحد، كما أنه يستدعى المردود المجمعى الذى يكتنز بكم وفير من النواجى التى تصاحب الدال هامشيا، وأول هذه النواجى: البلوغ والغاية، أو آخره الشئ، وكان (متنهي) صارت محور الوجود كله، ثم يضاف إلى ذلك ما تنتجه المادة (نهى) من المنع والتحریم، وهو ما يعطى للمنتهى نوعا من الاحترام الذى يقترب من القداسة، فضلا عما يضيفه (النهى) من دلالة (المقتل) الذى يعطى لأهل المتنهى قدرة ذاتية على إدراك الحسن والقبيح، لكن الإدراك ذاته لا يعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاربه، وهو ما يحققه الحكى فى متن الرواية داخليا وخارجيا.

أما إلحاق «ال» بـ«متنهي» فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزدوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر «المتنهي» يستدعى طرفا غالبا «سدره» فإذا حضر الدال (متنهي) على السطح حضر الدال (سدره) فى العمق، وإذا حضر الدال «سدره» على السطح حضر الدال «المتنهي» فى العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتى من الملفوظ القرآنى فى قوله تعالى: «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدره المنتهى» «وأن إلى ربك المنتهى» (النجم: ١٣، ١٤)، «٤٢» والموروث الإسلامى يشير إلى أن «سدره المنتهى» شجرة نبق تقع على يمين العرش لا يتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال «المتنهي» منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التى تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب «سدره» ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هى: التجدد والدوام والعودة للحياة، والانبعاث الدائى، وهى هوامش تصاحب «شجرة السدر»؛ إذ إن شجرة السدر تستدعى «شجرة السمر» وهى شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها مسكونة بالأرواح، وهو ما ينقل «المتنهي» من إطارها الواقعى إلى إطار أسطورى يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تحولاتها المتجددة التى لا تتوقف. وهى تحولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة. فعبد الحكيم الذى مات متحررا ستميتهه الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكى نفسه يأتى بعد موت بعض الشخص كتمام وعبد

الحياتية مقتربا بها من منطقة الأديبة، وبخاصة في مساحات الحوار التي تحاول استحضار ملفوظ الشخص ببحقيقته الصياغية.

ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية لاستحضار يبعث الزمانية والمكانية، وتكويناته الاجتماعية. والبيئة الزمانية - هنا - تتسع لتغطي النصف الأول من القرن العشرين. أما البيئة المكانية، فهي تتسع اتساعا شديدا لتضم مصر وفلسطين ومعهما فرنسا، ثم تنحصر فعليا في «منتهى» القرية المصرية بكل تركيبها البشري الاجتماعي؛ إذ منها يأتي الامتداد الزماني والمكاني إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرد إليها ليتفاعل مع واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انمكاسا لواقع الريف في مصر.

وبما أن اللغة هي منتجة كل ذلك، فإنها تفوض في «حقل القرية»، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة وثمانية دوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ عشرة دوال لكل صفحة، وهي نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل ظواهرها الحياتية التي أنتجت الأحداث والشخص على صعيد واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوي هو تردد دال «القرية» ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى أن الحقل إذا لم يكن كافيا في استحضار البيئة، فإن المعجم يؤدي دوره مباشرة في هذا الاستحضار، دون أن يدخل في الإحصاء الدوال البديلة مثل «البلدة» «الكفر» «العزبة». إن التداخل الحتمى بين الحقل الدلالي والمعجم اللغوي كان أداة الخطاب الروائي في إنتاج «الحبكة» بكل مكوناتها الحديثة الممتدة مع الامتداد الزمني، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة في إنتاج الحدث دون الارتباط بزمته الفعلي، أو لنقل بمعنى آخر: إنها كانت تستدعي الزمن الذي يناسب الحدث، وليس لإنتاج الحدث المناسب للزمن. ومن هنا، صبح استدعاء الأموات ليمارسوا فاعلية الأحياء، وصبح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام دون ارتباط بزمته الوجودي، بل بزمन السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحربين العالميتين

الفساد جذى الشيخ طه عمدة المنتهى، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حيائية كاملة ومؤثرة في توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشري - في كشفه - ناتجا دلاليا له أهميته في إثارة الضغوط الصادرة من «المنتهى»؛ إذ إن المنتهى عنده «منتهى الجنة»^(١)، وهو ما يرتفع بالمنتهى إلى عالم الغياب الذي يرفع عن أهلها مسؤولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة وربما لهذا لم يعاقب بشير على جريمتها الجنسية مع رابع، بل إن رابع أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقدمها عروما طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلي أو التأويلي مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ما تحتمل، لكن الوعي بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل في كل أبعادها، ويبدلون عنها القشور الزائفة؛ بحيث لا يستبقون منها إلا جوهرها، مع شحن هذا الجوهر بقدر كبير من سرورهم التاريخي والنفسي، سواء كانوا على وعى بذلك أو على غير وعى به.

- ٣ -

ومن طبيعة الدراسة أنها لا تقدر على التعامل مع هذا العمل الروائي كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل، وهو من خصوصية المنهج اللغوي الذي نلتزم به في كل مواجهة نقدية. ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوي مع الرواية تعاملًا شموليا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولا تتسلط على الجزئيات إلا في الحدود التي تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن تجاوز العنوان الخارجي يجعلنا في مواجهة زخم إفرادي وتركيبى يتعالى على التداول الحياتي صياغيا، برغم أن عالم الرواية يفرض في هذا التداول موضوعيا، وهي معادلة ضدية تطرح التداول الحياتي في غير التداول الحياتي على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما أن يطرح - أحيانا - لغة التداول، حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها

تماما وبتماملان معه بصيغة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

- ٤ -

وإذا كان المؤلف في الخطاب الروائي أن تكون الشخصيات أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تتجاوز هذا المؤلف لتجعل المكان صاحب الدور الرئيسى فى إنتاج الأحداث والشخصيات معاً، فهذه القرية الصغيرة فى ريف مصر أنتجت كماً وافراً من الشخصيات الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها اثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١٧: ١، ومجموع الشخصيات من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها الذين تحولوا إلى عنصر فى تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوروبا مثل ماري زوجة عبد الحكيم. ولا ينفى هذا أن منتهى قد سمحت لها بالرحيل إلى موطنها مرة أخرى، لكنها فى هذا السماح استبقت رباطاً أبدياً يربطها بها، لأنها رحلت ومعها عذيلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التى خرجت منها خروجا دائماً، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذى شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخصيات تخرس روايتها من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء فى الرواية ألفاً ومائة وثمانية وستين اسماً، وهو تردد ضاغط إعلامياً على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخصيات التى تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخصيات نلاحظ أن هناك شخصيات بعينها تأخذ محوريات حداثية أو حكايات تعطيها صفة «البطولة»، وأن هناك شخصيات أخرى تتوارى وراء الأحداث أو فى ظلالها مما يعطيها بعداً هامشياً أو مساعداً، نظراً لتقلص وظائفها بالنسبة إلى الشخصيات المحورية، أو لنقل إن الشخصيات المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتى الشخصيات الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالباً.

ويمكن ترتيب الشخصيات المحورية حسب كشافتها الترددية على النحو التالى:

حديثاً، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضاً، ففى لحظة الحضور الحكائى لا يجد له عمدة المنتهى تفسيراً لاعتداء أهالى القرية على البوليس، إلا أنهم لم يعمدوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد. هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحاً، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى والحديثى. معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولا تشبهه على صعيد واحد؛ تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لا تشبهه عندما توظف أداتين فئيتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما: السرد والحوار.

إن حالة البدرى فى (منتهى) كانت متوجة «خيال» أو «تخييل» بالدرجة الأولى، ففى كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها: «أنا أنتخيل» - «أنا أنتخيل»، والمتلقى لا يجد مفراً من مسايرتها فى ذلك مردداً فى مستوى العمق - أيضاً - «أنا أصدق» - «أنا أصدق»، بل إنه يتجاوز هذا التصديق المضمر إلى عملية إبداعية موازية للعمل الروائى، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التى صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين: المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تلقى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى - على نحو من الأنحاء - وليس من الضروري أن تكون المعاشاة حرفية لكنها معاشاة وجودية، أو معاشاة بالروية العميقة الشاملة التى تتحرك من الحاضر إلى الشائب، ومن المشاهد إلى غير المشاهد، ومن الخيالى إلى الواقعى، ومن المباشر إلى غير المباشر، وليس مطلوباً من الإبداع أن يصرح بهذا الموقف الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوباً من المتلقى أن يصرح بمثل ذلك - أيضاً - لكن الطرفين يعيناه

- ١ - وديدة (أم عبدالله) ١٣١ مرة
- ٢ - طه (أبو عبدالله) ١١٦ مرة
- ٣ - عديلة (أم طه) ٨٧ مرة
- ٤ - عبد الحكيم ٤٦ مرة
- ٥ - عبد القادر (أبو طه) ٣٩ مرة
- ٦ - رشدي ٢٩ مرة
- ٧ - حيدر ٢٨ مرة

أما التردد التكويني، فإنه يدور حول عائلة المصلي صاحب السلطة والسيادة في «المتنهي»:

- ١ - الحاج عبد القادر العمدة الكبير
- ٢ - عديلة زوجة الحاج عبد القادر
- ٣ - طه ابنتهما الأكبر
- ٤ - رشدي
- ٥ - عبد الحكيم أشقاء طه - أبناء الحاج عبد القادر
- ٦ - حيدر
- ٧ - وديدة زوجة طه

والمؤشر الإحصائي يدفع به وديدة إلى مقدمة الشخص، بل إن المؤشر الكيفي يؤكد هذا التقديم؛ فهي ليست زوجة طه المصلي، عمدة المتنهي فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامة تؤكد فاعليتها في نمو الحدث وتطوره، برغم ما ينسب هذه الفاعلية من سلبات في بعض الأحيان؛ إذ إن هذه السلبية التي تتجهها بنية السطح تؤول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها يهدولها وحبا لمن حولها وماحولها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة «طه»، بل تشارك - أيضا - في توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحال إلى رمز الخصوبة، وهي الخصبة التي تخلق في قضاء الريف المصري على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، ومن هنا دخلت دائرة «الخرافة» وأصبح «خلاصها» المتخلف من ولادتها أداة، أو وسيلة تستعين بها النساء المواق لتحل فيهن الخصوبة بعد الجذب.

ثم تأتي شخصية العمدة «طه المصلي» تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، للمشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه. ففي القسم الأول

تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية الكيفية لطفه تبعا للواقع النوعي في الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية في توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الروائية، لكنه تجسيد يتعالى على مكونات «العمدة» في الوجه البحري في ريف مصر، وما يمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازي القهر المطلق على مستوى الواقع كله؛ ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة «المخلص» الذي تعلق به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيًا، فهو يكون مع زوجه وديدة ثنائية تكاملية تكاد تؤول إلى نوع من التوحد الذي يرتفع بهما إلى طبيعة تجريدية برغم تجسدهما تكوينيا وحدانيًا. الشخصية المحورية الثالثة «عديلة» زوجة العمدة الكبير «عبد القادر»، ومكونات هذه الشخصية مزدوجة تجمع بين ماحملته معها من عالم المدينة وبيتها الحضرية بتقاليد ذات الجذور التركية، وما جاءها من عالم الريف الذي دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافية، فهي تصر على ذهاب أبنائها للتعليم في أوروبا، بينما تعيش في عالم الخرافة الريفية عن الأحبة والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو - في الظاهر - متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة في دية كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلي يؤكد أن موجة السلوك والحدث في المنزل هي وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتي عبد الحكيم في المرتبة الرابعة لمتحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطفه عمدة المتنهي. وقد عمد الخطاب الروائي إلى تعميم هذه الشخصية، فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال. ومن هنا، كان انتحار عبد الحكيم نوعا من الدراما المسايمة غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مطلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المسايين في الأساطير القديمة، وقد انسجت هذه الأسطورة من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحدودة إلى كائن خرافي يعيش بعد الموت ويمارس الحضور

المضمون، وهو ما يعني أن الشخصية مهياة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائي يكاد يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر في زواجه الأول، حيث تم استبدال امرأة أخرى بالمرأة التي شاهدها للزواج منها، وهي خديجة منتشرة في الريف كثيرًا.

أما المهمة الأخرى التي نلاحظها للشخصية، فهي أنها أتاحت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التي جمعت بين حيدر وزوجه إقبال، وفي هذا الخط تم فتح طريق فرعي للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، وامتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمي إلى فرع مسيحي يصل بين المنتهى وإيطاليا.

- ٥ -

إن تقديم الشخص كميًا وكيفيًا يصاحبه تقديم جسدي بعيد عن الكم والكيف معًا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء؛ إذ إن التقديم الجسدي كان مشاركًا في إنتاج الشخص من ناحية، وموجهًا لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدي كان أداة روائية لها ضنظها البالغ على المتلقى في عملية «التخييل» المزدوجة التي أشرنا إليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخصه على المستويات كافة، فلا تكاد تفلت شخصية من الشخص الذي عرضنا لها من تقديمها جسديًا.

واللافت أن الشخصية الأولى في الحضور الكمي «وديدة» لم تخط بكم وافر من الوصف الجسدي، برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلي ومؤثراته السلوكية، بل إن اختيار المؤثر الإعلامي للشخصية «وديدة» كان مؤثرًا على التكوين الداخلي لا الخارجي. وهنا، قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلًا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائي لاستكمال مجموع الموصفات الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة. إلا أن هذه الشخصية دخيلة على المنتهى، فهي تحمل مواصفات يعقها القادمة منها، وهي مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفي فإن

ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذي بين أيدينا يشر به، إذ يطرح هذا الحضور الأسطوري إمكان الحضور الفعلي بعد ذلك.

ثم يأتي عبد القادر الممدد الكبير والد طه وعبد الحكيم وحيدر ورشدي، وقد تحرك الخطاب حكايا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعي الذي يسمي إلى الجمع بين السلطة الإدارية في «المعدية» والسلطة العلمية في توجيه أبنائه لتحصيل العلم في أرفع درجاته في مصر وفي أوروبا، فله إلى الأهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحيدر إلى الحقوق، ورشدي إلى الحرية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على سداد ما يطبقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التي أدت به إلى العزل من منصب المعدية. واللافت أن عبد القادر قد عزل من المعدية لظلمه بعض الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن المعدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة. فهذا الواقع الريفي كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمح إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالفت في قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتي رشدي في المرتبة السادسة كمياً، وأهمية حضور الشخصية في أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيعة بذلك خطأ وطنيا وقوميا على صعيد واحد. وأهمية هذا الخط الحكايا دفعت به إلى مفتتح الرواية، حيث عودة رشدي من الحرب مشحونا بالألم الجسدي والنفسي. وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط في جسد الأحداث، حيث امتدت المنتهى إلى «الإسكندرية» التي يسكنها رشدي، ويميش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره للمادى في حرب فلسطين، فكان مثل «الهامة» التي تخلق في سماء الوطن طلبا للآثر.

أما حيدر صاحب التردد الأخير - أحد أبناء عبد القادر - فهو يمثل خط المعرفة في الرواية دون أن يمارس هذه المعرفة القانونية حنليا على مستوى الشبكة وعلى مستوى

تفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة في مواسم
بمعينها، وتذبل في مواسم أخرى، تماماً مثل
شجرة السط الواقة بجوار عتبة الباب الكبير^(٥).

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية «طه» كما
وافترا من الوصف الجسدي، لكن هذا الوصف موظف
للكشف عن التكوين الداخلي للشخصية، فهو:

طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، ذو
ساعدين قويتين، وكفين نفرت عروقهما،
عاشرته الشمس في المدى الفسيح صيفاً وشتاءً،
فاشتمل البروز على جبهته وأنفه، له عينان
سوداوان لاثقتان، يركزهما في بؤبؤ المتحدث إليه
فيربكه دون ذنب جناء، وأنف حاد، وفم واسع
مخمره شفتان فيهما زرقه، وشعر أسود كثيف
يخفي دائماً تحت عمامة بيضاء^(٦).

ولم يكتف الخطاب بهذا الوصف الخارجي أو
الجسدي، فألبعه بوصف داخلي يساعد في تحديد الطبيعة
التكوينية لهذه الشخصية المهرية، فهي منذ مولدها تؤثر عالم
«الصلاح»، وعازقة عن السلطة في أشكالها كافة، وبخاصة
«العمدية»، كما أنها عازقة عن اللهو والسمر مع الإخوة
والأصدقاء، وعازقة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم
تسع إلى زيارة الأحوال في القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة
التي يحونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انمكتت في مسلك
الشخصية العام والخاص، فقد استطاع:

بحكمته أن يحل مشاكل قريته دون اللجوء
للبوليس إلا في القليل النادر، ساعده نجاح تجارته
وتساعها على امتلاك سلوة المال، ونفوذ ألبض،
وحتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة
في الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية.
أمن طه المصليح أن العمل هو السبيل الوحيد
إلى تحرير الفلاحين.. لذلك شارك الفلاحين
مناصفة في مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم
بالعمل، ولم يترك بيتاً في المنتهى دون أن

وديده دخيلة على المنتهى فلا بد من وجود فارق ولو ضئيل
يؤكد هذه المفارقة دون أن ينفي ذلك أن وديدة قد دخلت
عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخلياً وخارجياً.

إن كل الموصفات الجسدية التي يمكن أن يحيط بها
المتلقى أن وديدة امرأة رشيقة، وهي صفة غير مأقوة في بنات
الأسر في الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه
المفارقة:

وعكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة
رشيقة في زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء،
ونفاخرت فيه نساء طبقة الريف الوسطى بالسمنة
دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم^(٧).

كما أن الوصف الروائي أضاف إلى هذا التكوين الكلي
لون عينيها الصليتين، وشعرها الكتتائي، وذلك من خلال
الملاقة الورتية بين وديدة وابنتها قمر:

ورثت قمر هدوء وديدة، وعينيها الصليتين
وشعرها الكتتائي^(٨).

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق في الوصف
الجسدي الخارجي، بالوصف الداخلي الذي يحيل وديدة إلى
تكوين معباً بالحب والحنان الذي يشمل الواقع حولها، وقد
بادلها هذا الواقع حبا وحناناً بحتان، بدءاً من عبد
القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصليح.
ويدخل في هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى من لهم صلة
بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفي
لوديلة يمتد إلى عالم الطير:

رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير
يمشى وراءها. كانت قد فتحت له باب الحظيرة
تقدمهم الأم نحو قنجا، والحمام يهفّف حول
يديها يلتقط منها الحب في إصرار غير
خائف^(٩).

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها
الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها،
ونضرتها نضرة لها:

واسحان لا يستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه لمرة
البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته -
مرتاحاً - فم واسع ذو شفتين رفيعتين، تقطع
السفلى منه نفزة واضحة تشبه طابع الحسن
الراض فوق ذقنه، وله شعر أحمر مجمد أورته
بعض أولاده وأحفاده^(١١).

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراة في مواصفات عبد
الحكيم، فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن
مكوناته الجسدية التي استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة
الروائية وهي (ضابط في الجيش المصرى)، فله:

هيفة رياضية مقنون بتتميتها، ووجه مستدير أحمر
البشرة، يحمل آثار النعمة ولإرهاق السفر، يرمض
بلمحات مصرية رغم القسومات المختلطة ولون
عينيه الزرقاوين، وشعره الأسود، وحاجبيه
الكثيفين اللذين يضيفان إحساساً بالقوة على
صاحبهما^(١٢).

وتعود الوراة إلى الانتظام في مواصفات حيدر، وهي
وراة تمتد إلى الأب والأم معا، فهو شاب باقع متدقق الحيوية
والصحة:

أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع
العنين وزرقتهما، وسواد شعرها الفاحم^(١٣).

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن
عناية الخطاب في هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين إلى
المنتهى انتماء مباشرة، مع إهمال الشخص الواقعة أو الدخيلة
إعمالاً جزئياً أو كلياً، ومن ثم نلاحظ امتداد هذا الخط
الوصفى إلى (نعمة) ابنة الحاج عبد القادر (ص ١١)،
وكوثر ابنة طه (٢٣)، ونازلي ابنة طه (٣٣)، ومحمود ابن
طه (١٧٩)، وقمر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى
الفلاحات (١٨٩)، ومدبولي أحد الفلاحين (١٩٣) وبنورة
ابنة طه (٢٢٢)، وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى
وإغراقه في هذا الانتماء ينتقل به من عالم البشر إلى عالم
الحيوان حتى إنه يصف أحد الصجور بقوله:

يشترى له جاموسة أو بقرة ينتفع بلبنتها، ثم
يبيعون وليها مناصفة في الربح معا^(١٤).

كان يمتلك هذا الشيء الربانى الذى ينفذ إلى
قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا
صوت هادئ وروانة، وقدرة عالية على التحكم
في انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة في
الناحية كلها....^(١٥).

أما عديلة، فلم تأخذ حقها كاملاً من الوصف
الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو ما يؤكد ملاحظتنا سابقاً
من أن الدخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل
الخطاب على إنجاز مواصفائهم الجسدية في أضيق مساحة
تعبيرية؛ فعديلة صاحبة الأمر والنهى في دار العملة لم يصفها
الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة
حيدر:

لها عينان زرقاوان مثل جدتها عديلة، اتخذتا
شكل اللوزة المقلوبة، وانتشت رموشهما إلى أعلى
في استدارة أكملت جمال التصميم^(١٦).

الشخصية الرابعة عبد الحكيم - ابن المنتهى - ومن هنا
أفاض الخطاب في رصد مواصفاته الجسدية:

دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطي رأسه شعر
أحمر كثيف ومجمد، بذلت عناية كبيرة في
تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان،
وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان
ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تلطن بيساطة
أنها أنامل جراح^(١٧).

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يوث عبد
الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية في لون العينين
والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى
تهز هذه العلاقة الروائية، أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى،
فنبذ القادر أغنياء الناحية، جميل وخيال:

يرم شبه الرفيع، وتأكد من صلاته... دقيق
الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعينان سوداوان

لا شك أن المكان يلعب دوراً أساسياً في أى عمل روائى، لكنه لا يزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخص والحبكة والمحتوى. لكن المكان فى (منتهى) يجاوز هذا الدور، حيث يصبح صاحب السيادة المطلقة فى إنتاج الشخص والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجى للرواية (منتهى) الذى يحاصر المتلقى فى هذه المساحة المكانية، لم يأخذ بيده على عالمها الداخلى والخارجى، السطحى والمعمق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخص والأحداث ذاتها. معنى هذا أننا إذا حاولنا أن نتحكم إلى التقاليد الكلاسيكية فى التعامل مع الخطاب الروائى التى تهتم اهتماماً بالغاً بالشخص ودوره الأساسى والثانوى، فإننا نقول إن البطولة المطلقة فى هذا العمل الروائى كانت للمكان «منتهى» الذى سبق أن خلقناه فى صدر هذه الدراسة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحال - فى منطق الحكى - إلى كائن متضخم فى العمق، وإن كان محدوداً فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحويلية بين البشرية وغير البشرية، فمن المنتهى ينتشر الغضب والحياة، وفيها يحل الحرب والموت، وإليها ينتمى الزمن يتحولانه، والمناخ يتقلبه، وكأنها عالم منفلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من لم احتملت ظواهر الحزن والفرح و«سهرت المنتهى ليله من أسوأ لياليها» (٩٧)، «عش السهاد فى أزقة المنتهى» (١٠٣) و«انطلق الفناء جماعياً ملعلاً فى سماء المنتهى» (٩٦).

إن المنتهى إذ أرسلت كل هذه المشاعر الضدية، فإنها - أيضاً - كانت مستقبلة لها، فالحكى يرصد دخول الهجانة إلى المنتهى للاتقام منها: «وجاء فريق جديد دخل المنتهى مستفزاً ترابها، ومعفرأ فضاءها بما يثيره من صبحات وشتائم» (١٤٩)، «راوغ الأمل المنتهى عن بده» (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع لاستيعاب مجموعة من الشخص التى سبق أن

قلب العجل ساقيه الخفيفتين، ووطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيقي أشبه بغزال يرى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر^(١٤).

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكل عموماً، يمتد فى معظم دققات الرواية، وإن انحاز أحياناً إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة «الشدى» التى أغرق فيها الخطاب، فلم تغفل مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة. فإذا أرادت الجدة عديلة أن تسرع عن نضج بنات طه وتحملهن للمسؤولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى، فعندما تستلذز أمهن وديلة عن تصرفهن المتعذر على جنتهن قاتلة: «أطفال» ترد عليها الجدة عديلة:

صغيرتهن.. يزها فى صدرها فى حجم الرمانة، يخرق عين الشمس.. يا وديلة! (١٥).

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديلة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٥)، ونهدى نعمة المشلودين إلى أعلى، المستغربين لمن يحاذنها (١٧٧)، ولقاء نساء المنتهى على وجه المصوم (٦٣) و(٢١٧).. ونهدى رغبة على وجه الخصوص، فلها «نهدان ينشران حربتيهما ويحملانه - أى رجل - من تحت جلباب رخيى مزركش» (١٨٩)، لم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى «دمياط» المروفة بنمو أئداء بناتها ميكرا (١٤٠)، بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها^(١٦).

إن هذه العناية لا تنحصر فى الناتج الأنثوى بلطاقته الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم، وإن كان متنياً إلى الأنوثة أيضاً هو «الأمومة» التى يكون الشدى فيها هو حلقة الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء فى الحرب يدفع بالثوثر إلى منطقة الحنان والرأى الطفولى «الأنداء» (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديعة بخصوبة التدين انتظاراً لأى طائر جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فيقابل ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ندبا وديلة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

الزواج أداة لزواج ودية الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى عديلة، فالبرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لتصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جلقتها لأهها من منتجات المنتهى. أما نزهة زوجة رشدي، فإن السرد لايفصح تماما عن يعيشها المكانية، وكل مايمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالخدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضعيلة، حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا في كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ونلاحظ أن الغراء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا في علاقة كاملة معها، فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التي جاءت بهم إليها؛ فمارى زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتها عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جذورها الأولى في هذا الواقع المكاني.

وبالرغم من أن بعض الشخصيات المحورية من منتجات هذه البيشة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدي، فإن هذه البيشة ظلت مركز جذب لكل منهم، وظلت موجهة لقاعليتهم ووظائفهم في الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذي يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسي والجسدي، وهو ما أكدته عديلة الجدة، إذ إنها تذكر أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو مايجعل العلاقة بين المنتهى وشخصها نوعا من التوحد، وأي خروج منها هو نوع من التمزق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر؛ فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضاعفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة:

فالنساء في المنتهى كن يبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أي رغبة إحدى الفلاحات)، هذا، وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف^(١٩).

أشرنا إليها كميما، لكن المؤشر الكمي يخفى وراءه كثافة عددية نتيجة لأن معظم الشخصيات تدخل دائرة الأوبة أو الأمومة، مما يعنى أنها تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العديدة الرفيعة. وعلى مستوى الكيف، فمعظم الشخصيات لها وظيفة في الرواية تتحرك في ثلاث مستويات: فاعلة - مفعولة - محايدة بين الفاعلية والمفعولة، لكنها على مستواها كافة تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من عالم المكان، حتى أصبحت الشخصيات تعرف بالمكان لا بذواتها ولا بوظائفها، أو لنقل إن المكان يمثل خطأ أساسيا في مكونات الشخصيات، فالسرد يستدعي مجموعة (العمد) الذين تولوا السلطة في «منتهى»؛ «تمام» الجد الأكبر، ثم «عبد القادر» ثم «عله». ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمدا، وإنما بوصفهم عمدا للمنتهى: «حين دوى الرصاص في مكتب الحاج عبد القادر المصيلحي عمدة المنتهى»^(٢٠)، ويقول طه مؤكدا هذا الانتماء المكاني بوصفه إضافة له: «أنا عمدة المنتهى يابني أوسع»^(٢١).

لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية في تعميق العلاقة بينه وبين شخص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تحتضن شخصا على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحي موضعا خاصا، وقد أثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها، فإذا خرجت العمدة من عائلة المصيلحي، فإنه يعنى انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها؛ فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقي وشدان الذي تولى منصب العمدة في مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، لا يستحضره إلا بوصفه «العمدة» لا عمدة المنتهى؛ ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقي وشدان»^(٢٢).

بل إن الواقع المكاني إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية «وديدة» من خارج دائرته، فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وشخص المنتهى، والربط الشخصي أداة للربط المكاني، فالسرد يستدعي زواج نعمة بنت الحاج عبد القادر ويقدمه في إطار من الدرامية البالغة، حيث يقتل زوجها وهو بين يديها في ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة للمنتهى، ويكون هذا

أما مجموعة الأماكن التي استدعاهما الخطاب في ريف مصر، فإنها جاءت موزعة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى ومجاورها من القرى، والثاني تأكيد الخط الوطني في التمرد ضد السلطة الخارجية المظلة في الاستعمار الإنجليزي، مثل (العزبية، والبدرشين، والمياط).

أما القاهرة والإسكندرية فكلاهما مستدعاة من المنتهى لإضافة عناصر البهجة التي تنفرد بها المدينة، كما حدث في زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظ بها مثل: «قصر»، وقد تكون مجرد امتداد مكاني للمنتهى كالإسكندرية التي استقر بها رشدي دون أن ينفصل عن يقيقه المكاني بحال من الأحوال.

أما الأماكن العربية: السعودية والكويت، فإنها تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هي اغتراب المصريين بحثا عن المال في رحاب البترول، على عكس الاغتراب في أوروبا الذي كان طلبا للثقافة والمعرفة، وهذا وذلك يمثل إضافة إلى الواقع المكاني للمنتهى.

- ٧ -

إن حياة المكان للبطل المعلقة تنحسر شيئا ما عن المنتهى لتدخل مساحة مكانية محدودة هي «دار العمدة» ففي هذه الدار تتحرك الأحداث متشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المحقدة أو البسيطة التي تجتمع بين الأشخاص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائي واحتياجاته الدرامية.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة يمهّد عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكلية داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلي، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير المراقبة، وملاصق الفراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من القنادين، تجمع بين المشي الرئيسي وزريبة المواشي، والبساط والشكمة، والمكونات الداخلية التي حازت غرفة له - منها - مساحة صياغية خاصة فهي «مفردة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكها البحري، مغلق ضوؤها» (٢٣).

قوامها مشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتي لم يعرفن السمعة قط، أو يذقن أوجاع الظهور (٢٤).

إن مشاركة المكان في العبكة والموضوع تجاوزت حدود مساحته التنفيذية؛ إذ إن المنتهى في تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطني في مصر كلها، فهي لا تفقد استقلاليتها الحديثة إلا لتشارك في الخط الوطني العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنطلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى في فاعليتها الوطنية: «هذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثأر والاستقلال» (٢٥).

وتأكيدا السلطة المكان في إنتاج الروائية، نلاحظ أن الخطاب يعمل على تحويل المنتهى من بعدها الواقعي المعاصر، إلى واقع فني، أو «فلكلوري» به تعرف الشخص، وبه تحدد مكانتها الاجتماعية، ففي مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغانيها قائلة:

يا خاتم ذهب يا عريسا يا حاكم على المنتهى (٢٦)

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تمنع الخطاب من الانتشار المكاني في مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزي على نحو من الأنحاء، ففي داخل مصر تحضر أماكن: التل الكبير الإسكندرية، الحور، العزبية، المساهنة، المغربلين، العباسية البدرشين، المياط، روضة النيل، دمياط، مميس، سباط، روض الفرج، القاهرة، ثم يجاوز الاستدعاء المكاني مصر إلى السعودية أحيانا، والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها في الخطاب الروائي مرتبط بالخط الوطني الذي تفجر من المنتهى مجسدا في رشدي، ومن هنا ترددت أماكن: إسرائيل - تل أبيب - الدجور - كفار داروم - يبرون إسحق - غزة - يفر سيع - بركة العمارة - دير سنيد - الجبل - نجبا - نيتساتيم - بيت جرين - الخليل - الصلوج.

إن هذه الكثافة المكانيّة تظل في إطار تنمية المنتهى اجتماعيا وثقافيا ووطنيا، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائي من خلال الوظيفة التي حددها الخطاب لشخصية رشدي ابن المنتهى لحما ودما الذي شارك في هذه الحرب المقدسة التي دارت رحاها في أرض فلسطين.

ولتكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تنال حقها من الوصف، حتى لحظة النوم:

عكس الفانوس المعلق على باب السوبات أضواءه وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفه السماء... ريمت وديدة وجليها أمام المطبخ... تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلحظ عددها من قبل، تشاغللت تخصيها: الباب الخارجى الكبير، باب القبلا، وباب الشكمة، الرواق بفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزربية، والأخر لحوش الدار، وباب السلم، ثم باب للسلم فى كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوبات، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام... باب المطبخ، باب غرفة الدين، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب دياب^(٢٤).

إن هذه الضخامة التكونية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع. فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصليحي، فإن النظام الذى يحكمها يكاد يكون نظاما طبقيا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقة فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون واقر منها، فهى تدبر البيت على أساس تقسيم داخلى، فالدار الخارجى يمشى وفق نظام خاص:

أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى فى ناحية والدور الأول والثانى فى ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جها أبيها، وهيبة عائلتها الرقيقة وسط عائلات الناحية^(٢٥).

وعلى نحو مائلناظره من تمرد فى الواقع على تلك الفوارق الظالة، فإن بنات طه يشرن أيضا على تلك التفرقة،

وتؤبدن وديدة فى هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية فى إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فئات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدراً من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعى فى الدار، برصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن فى مثل هذه الدور الكبيرة ليحطن الجانب الهامشى فى مجتمع الدار برغم أنهم يتحملن العبء الأكبر فى العمل.

إن الدار فى المنتهى تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد - على الخصوص - بالسلطة الإدارية - العمدة - والصراع الذى يدور فى المنتهى حول هذا المنصب ينمكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدة علاقة جدلية، وغياض أى طرف من الطرفين غياض للطرف الآخر؛ ومن هنا كان الصراع حاداً فى المنتهى حول هذا المنصب الإدارى والاجتماعى مما. صحيح أن العملية روائية فى عائلة المصليحي منذ أيام تمام، ثم عبد القادر، ثم طه، لكن الصراع الخفى فى المنتهى لم يتوقف أبداً، وهو ماجمل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التى قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لانفقد الدار مكانتها فى هذه البيعة الريفية؛ فمازال طه يتذكر نفسه «واقفاً فوق سطح دار يطلق النار على منافسه.. وابتسم، ولم يخاله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة^(٢٦)... يقول طه: «لم أجد صعوبة فى اختيار المكان الذى أطلق منه النار على سليمان عطية^(٢٧)»

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصليحي:

وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصططح ابن أخيه إلى دوار طه معتذراً بنفسه عن تصرفه الأحق... ومع هذا لم تنقطع العداءة من النفوس، وظلت تمنجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلدهم، لكنهما لم تجسد أبداً متفتحا عنياً لكى تكشف عن نفسها^(٢٨).

١- سرقه عبد المنعم غزال لجاموسته من زريبة العمدة «عبد القادر» التي كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعي والاقتصادي في بيئة الريف عموماً، والمنتهى خصوصاً، فهو واقع يجمع بين المالك في أعلى السلم الاجتماعي، والمستأجر أو العامل في أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أدوات العمل الريفي، وفي مقدمتها «الجاموسة» التي يركز عليها الفلاح في تحقيق بعض من احتياجاته المعيشية، وبسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكى صاحب العمل في إطار من القسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسته أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة. فمحورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكى لتأخذ شخصية «طه» الأهمية المركزية، في استعادة السلطة لأسرة المصليحي بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة «الحاج عطية». ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث تحول خطير؛ إذ يعمل طه على تحويل الظلم والقهر إلى نوع من العدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلي، وحكم طه يمثل الحلم الذي أتبع له أن يتحقق، أو الذي يجب أن يتحقق في هذا الواقع الطبقي القديم. كأن المنتهى بواقعهما المكاني كانت تعمل جاهدة على تعديل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم «طه» هنا له مؤشره الرمزي، فهو من أسماء الرسول الذي جاء بمهمة أساسية هي نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، في مواجهة المؤشر الإعلامي «عبد القادر» بكل سيطرته وتحكمه، بعيداً عن القدرة العلوية للذات المطلقة.

٢- الحدث المحوري الثاني هو دخول البوليس إلى المنتهى - في عهد طه - للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالي في معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانباً من عدوانية البوليس في تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث في أنه يضيف إلى القهر الخاص، الذي لاحظناه من عبد القادر، القهر العام الذي انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه

وبرغم أن عائلة المصليحي كانت حريصة غاية الحرص على أن تظل دارهم مقراً للعمدة، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلي عن هذا المنصب في موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به في هذا الواقع الطبقي فنسب في وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التي استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، ففضربه الخفر ضرباً أدى إلى وفاته. والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح في المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصليحي من العمدة، والعدالة والإنصاف - أيضاً - حرماها منها، وهو ما يؤكد عفونة الواقع الاجتماعي على مستوى الريف المصري عموماً، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

- ٨ -

إن مثل هذه المتابعة التفكيرية تقدم مستخلصاً أولياً، وهو أن الخطاب لا يقدم عملاً روئياً بالمعنى الكلاسيكي أو حتى الرومانسي، إنما يقدم «سيناريو» يضم مجموعة مواقف قد لا تبدو مترابطة على مستوى البناء السطحي نتيجة لاهتزاز خط الزمن السردى وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق في هذا التفكير يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة خفية تجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهي وحدة تكاد تعلق على مستوى الرواية ذاتها؛ إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على ملء الفجوات الزمنية والحديثة بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخص، ثم يتحول الحدث والشخص إلى حكاية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التحليلي يضع بين يدي المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التي تبلغ ستة وثلاثين حدثاً، منها أربعة عشر حدثاً تتحرك على مستوى السطح والعمق، وترتبط بالبعد المكاني ومكونات الشخص ووظائفهم الحكاية، وهو ما أعطاهما طابعاً محورياً، في إنتاج السرد أو الحوار أو الوصف، وهي:

٦- والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزدوجة تحازر في جانبها الخفى إلى الحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتدخل في جانبها الظاهر في مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية وبخاصة أمراض العيون التي أنفكها العلاج البدائي الذي سبق أن عالجه يحيى حتى في (قتليل أم هاشم).

٧- زفاف نعيمة - أخت طه - إلى عطية سيد أحمد، ومقتل العريس في ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئي في مجرى الأحداث العام حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصليحي وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصليحي وعمدة «الحرور»، وقد أدى ذلك إلى اشتعال الصراع بين عائلتي المصليحي وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج نعيمة من شقيق زوجها المقتول. الأمر الثاني هو فاعلية نعيمة في زواج أخيها طه من ابنة زوجها الكبرى «وديدة»، وهو ما أدى إلى تخصيب (المنتهى) بطلاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة، كما سبق أن أوضحنا.

٨ - إطلاق طه الرصاص على منافسه في منصب العمدة لحسم الموقف نهائياً. ويلاحظ هنا أن السرد حرص على الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من الطهر والبراءة، فلم يوجه طه رصاصة إلى غريمه مباشرة - برغم قدرته على ذلك - وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث «الشكلي» إلى إنهاء الخصومة - مؤقتاً - بين الطرفين.

٩- زواج حيدر من بنت عمدة «ميس»، وقد اتجه السرد في هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيراً وهو أن يشاهد العريس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التي تقوم على الخلع والتدليس. وإن كان الحادث - من جانب آخر - قد أكد مقولة تنتشر كثيراً بين أهل الحضر - من «لؤم» أهل الريف، وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون في أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس، حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديمة.

١٠- انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحم بعد إيقاف طه عن العمدة لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق

عن العمدة؛ أي إيقاف الإنصاف والمعلل اللذين شهدتهما المنتهى على يدى طه، وهو مايمنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة في هذا الواقع الريفي الذي انحصر بين نار السلطة الخاصة، ونار السلطة العامة.

٣- الحادث الثالث: استقالة طه من منصب العمدة، بوصفه نوعاً من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتدائه بالإهانة والضرب على أهل المنتهى. وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو مايمنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤقتاً، إذ انتهى بإيقاف طه عن العمدة لمدة عام.

وأهمية الحدث في إعلاء شخصية طه وإدخالها دائرة «المخلص» الذي يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن المخلص الحاضر لن يكون مكلفاً بمهمة من السماء، وإنما سوف ينبت المخلص من داخل الواقع برغم تهوؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مبشر الخلاص والمخلص على صعيد واحد.

٤- انفتاح المكان «المنتهى» على الضرباء «الهبانة» الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذاً لأوامر السلطة البوليسية، وهنا نجد مؤشراً مزدوجاً يجمع بين السلطة وأدواتها، وهذه الأدوات مرغمة على تنفيذ (الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. ودليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحولت بين المنتهى والهبانة من علاقة ضدية إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذي وصل إلى الألفة، وهو مايمصر مراكز القهر في مراكز السلطة ذاتها.

هـ انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمي «عبد الحكيم»؛ إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة. لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألغى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره - الذي وصفته الرواية بالاحتشاد - قد يكون وقوداً للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار في المعتقد الشعبي الخرافي، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية في مقاومة الاحتلال الإنجليزي.

١- تأكيد دور المخلص لعله بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الشيران الهاتجة وسيطرته عليه. ومن الممكن تجاوز المستوى السطحي للحادث وكشف وظيفته العميقة، في أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢- حادث يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالي الخلاص من الغرقى خوفاً من مواجهة البوليس. والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسؤولين عما يفعلونه عن قصد ووعي، وما يأتهم على غير رغبة منهم، فهم في كلا الأمرين محاسبون عما لم يتكبروا من خطايا.

٣- حادث يؤكد أن المنتهى يتخلص - غالباً - من الغرباء عنها، فإذا كانت قد تخلصت من ماري زوجة عبد الحكيم برحيلها عائداً إلى وطنها، فقد تخلصت من «إقبال» زوجة حيدر، حيث ماتت وهي تضع مولودتها «إقبال» الصغيرة التي تمثل إضافة أسيلة للمنتهى.

٤- حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة في الريف عموماً، والمنتهى على وجه الخصوص، حيث يستحضر السر الممتزج بالوصف مولد «الشيخ سلامة» وما يهيئ به من لهو وأفراح، لكن السر يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورة أتاحت له هذه المكانة المقدسة في هذا الواقع البدائي الساذج.

هـ- حادث يكاد يكون نوعاً من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فراراً مما يتهده من اعتقال. صحيح أن الحادث في ذاته يؤكد سيطرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد الطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال أم الرغبة في جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت «المنتهى» في حقايقها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريبها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموع هذه الأحداث خط إضافي يفوس في أعماق الوجود البشري بكل رغباته ونواقصه، ونعني بذلك خط الشبقية الذي يكشف عن اجترار هذا

أفراد المنتهى «بالمخلص» حيث ظلوا على ولائهم لطله، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلي.

١١- هجوم الدودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة. وقد ترتب على ذلك خسائر فادحة للمنتهى، وهو ما يعني أن المنتهى لم تكن تواجه ظلماً خارجياً من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدواناً من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل مابذلته من مقاومة. وبالضرورة، فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصادياً واجتماعياً، لأن المالك لا يهنيه إلا تحصيل إيجاره من الفلاح دون نظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢- ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعي، انتشار الوباء في المنتهى، دون عناية طبية كافية. فكأن العجز الاقتصادي قد انضاف إليه عجز جسدي، بالإضافة إلى العجز السابق في مواجهة البوليس، وهو ما يجعل الفلاح في حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣- وفي إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكى حادث فيضان النيل في عهد العمدة «تمام» الجد الأكبر لطله، وهنا يستحضر الحكى - أيضاً - دور المنتهى النموذجي في مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الثلاثة الأخيرة تكاد تعلمي من المنتهى لأنها لا تعرف الاستسلام أمام الظلم والعدوان أياً كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لا يجب المساس به.

١٤- تمرد بنات طه على جدتهن، الذي كان في حقيقته تمرداً على الوضع الطبقي في دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقي في مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التي تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان في إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثاً هامشية، لأنها لا تثير في مجرى الحدث العام، أو حتى لتعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث:

٣- قيام إسماعيل - ابن طه - بزراعة الإوز طنا منه أنها سوف تثمر كالكثبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التى تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمى إليها على نحو من الأنحاء:

١- حكاية الشيخ سلامة وأسطوريته التى جعلت منه وليا له مقام ومولد.

٢- اعتقال معد زغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع المصرى.

٣- تخطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نتيجة لهجوم الأهالى على بعض الجنود الإنجليز.

٤- حرب فلسطين.

٥- الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحداثى يؤكد أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية تسمى واقعها العام والخاص، وتسمى مكوناتها الداخلية والخارجية، وتسمى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن الإبداع كانت له رؤية شمولية، وكوّن من هذه الرؤية شبكة حديثة تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتراجع لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

- ٩ -

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث، فإنه يمارس فاعليته فى إنتاج الطقوس والتقاليد التى تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس هى:

١- طقوس الزواج:

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نموذجين لمستويين اجتماعيين فى المنتهى، طقوس الزواج فى دار العمدة، وطقوسه خارج الدار. ورغم الفارق الاجتماعى بين المستويين، فإن مكوناتهما تكاد تتوافق فى ترديد الأغاني الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التى تتميز من مستوى لمستوى آخر، ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

المجتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا فى هذا الواقع المغلق والمفتوح على صعيد واحد. ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال فى هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولى من هانم فى سن متقدمة وإجباها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنوثة بكل حواسيه الجنسية هى «رخية» التى استطاعت أن تدفع مزروقي لطلاق «حلاوتهم» والزواج منها.

وإذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل:

١- العلاقة المحرمة بين بشير قهوجى الممثلة وروايح خادمة العمدة.

٢- فضيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية فى الفيظ.

٣- فضيحة ولادة رخيعة للذيل حمار، وهى فضيحة أسطورية حتى أن زوجها اتهمها بأنها خاتنه مع حمار.

٤- فضيحة أبو المعاطى فى علاقته الجنسية مع إحدى الكلاب.

وهذا الخط الحداثى يكاد يقتصر على الظواهر الجنسية العلنية دون أن يتوغل فى العلاقات السرية، التى يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتى من المؤشر العلنى.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى نفوس فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخوص، من ذلك:

١- محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد المعول وإصابته فى هذه المحاولة.

٢- اختفاء عبد الحميد فى قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعبه مع إخوته وماترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

والتنين لطلق البخور

والتنين لطلق المسك

والتنين يقولوا للعريس

مبروك عليك الست

بينما في فرح رواج تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة
وترفا:

دوسى يا لعروسة على المقصب دوسى

داست العروسة شخصت بحلقها

ضحك العريس وقال حلال ياقلوسى

ولم تقتصر طقوس الأفراح على مناسبات الزواج
ومقدماته، وإنما تمتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم
يعرض الخطاب الروائى إلا لعيد «شم النسيم»، وما يصحبه من
خروج القرية كلها فى القوارب الشراعية المزينة بالأعلام
والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبثة
والملاحة^(٣٠).

ثم أفراح الموالد، وبخاصة مولد «الشيخ سلامة»، حيث
يلق العمال الأوتاد لنشر القماش المطرز بالآيات القرآنية
والأدعية النبوية، واقتراش الباعة الحصىر ببضاعتهم
الرخيصة، وشراء الأطفال للقصوريات والطراوير والمزامير
وطيارات الورق، وحضور المراجع الحديدية فوق عربات
الكارو، وجلس النساء أمام صوانى البالوظة والمبسومة
والمهلبة.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيراً عن
واقع فقير يبحث عن نوع من المتعة التى تناسب فقره، أو
التي تخفف من وطأة المعاناة، أو التي تدخل الكبار فى غيبوبة
«الذكر» طلباً للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣- أما الطقس الثالث، فهو طقس ناتج عن الطقس
الأول «الزواج»، وما يصاحبه من الطقس الثانى «الفرح»،
ونعنى بذلك طقس «علم الإنجاب»، وقد أخذت ظاهرة عدم
الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج
بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء
نوع من «العزوة» والاهتمام «بالتراث»، أما عند الواقع

حدث هذا فى زواج نعيمه ابنة الحاج عبد القادر، وإن
كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكدان ثراء الحاج عبد
القادر وبذخه الشديد الذى أدى فى نهاية أيامه إلى بيع معظم
أراضيه (٨٩)، كما حدث فى زواج حيدر من ابنة عمدة
«مسيح»، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ
سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البدوى، والفوازى
من سيناء، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة
مه قد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجى حريص على استحضار ظاهرة
تكاد تنقرض فى عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصاً
عليها لأن الزواج نفسه صاحبه ملائمتها اتهام رواج مع
بشير القهوجى، ثم زواجه من ابن عمها لعلاج الموقف
عائلياً، وقد استدعى ذلك - بالإضافة إلى الأفراح المصاحبة:

خروج الشاش فوق عصى خشبية مرفرفاً فى يد
قنوع «الدابة» واستلمته الأيادى خطفاً، وخرجوا
من الدار يلقون البلد والحناجر تزعق صارخة:

قولو لايوها يقوم بقى يمشى

وتعلن أن شرف البنت لم يمس^(٣١)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس
المصاحبة من استحضار «المانطة» وإعداد «الأحجية» اللازمة،
وترديد الأغاني الفلكلورية المميزة

٢- إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرع عموماً،
وربما كان أكثر ملامحه تلك الأغاني الشعبية التى بلغت فى
الرواية خمس عشرة أغنية. وطبقية الواقع الاجتماعى فى
المنتهى تمتد إلى بناء مجموعة الأغنيات، حيث تحتفظ
الأغنية بطبيعة البيئة التى تنتمى إليها أو تتردد فيها، ففى
أفراح كور ابنة طه تأخذ الأغنية نوعاً من الرفاهية والفخامة:

اتنين لشيل الهدوم

واتنين لشيل الدست

واتنين يحموا العريس

واتنين يحملوا الست

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام في هذا المجتمع، ثم يليه طقس «شواء الذرة» في ليالي الصيف، ومايصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث الجادة أو المرححة.

٥- وللزراعة طقوسها في هذا الواقع الزراعي الذي لم يعرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التي تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل.^(٣٣) وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا؛ إذ إنها قامت بمساعدة طه وتوجيهاته بوصفه «المخلص» كما لاحظنا في كل تصرفاته الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفلاحة، أو بالزراعة التقليدية، ومايتصل بهذه وتلك من جهود في مقاومة الآفات، وهي جهود أخذت صورة جماعية في أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التي كانت تترك المتشوي في شظف لايسلم منه فلاح، بل ربما تجاوز الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا في خفة وليونة.

٦- وآخر الطقوس التي عرضها الخطاب، طقس الموت الذي بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرقت إلى حد كبير في الخرافة والخيال.

نلاحظ هذه القداسة في «انتحار عبد الحكيم» والحرص على زيارة قبره في المواسم والأعياد، ومايصحب تلك الزيارات من مراسم في الطعام والملبس وقراءة القرآن، ثم اقتران القداسة بمالم الخرافة والخيال في ظهور عبد الحكيم بعد موته ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار. ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة «إقبال» زوجة حيدر، ومايتلازم معه من رسوم الملبس، والامتناع عن مأكولات يعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفرك الكسكي، والحمصية، وتبيط الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلاش ولقمة القاضي وغيرها من الأطعمة التي تشي بالبهجة والفرحة.

المطحون فإنه يكون عوناً في العمل ومساعدة في مواجهة الحياة، لكنه في هذا وذلك سيطرت عليه الخرافة التي وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت «نعيمة» كما وفيها من هذه الطقوس التي اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى في هذه الطقوس تحدث مفارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون مملقة بمالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة - إحدى الفلاحات - تسعى للمحلل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت «عبد المنعم غزال»؛ لأن هناك عقيدة ريفية وهي أن الطفل الذي يخرج من كم رجل ظالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى أنه يتغلب على الموت^(٣٤). كما أن هناك طقساً استحدثته المنتهى حول وديلة وخصوبتها المعديّة، وكل عاقر تتوسل بشئ منها لتحقيق لنفسها أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الولادة.

أما طقوس الأغنياء، فقد تحملت الداية «قنوع» مهمتها بداية ونهاية بإيمان من «عديلة». وهي طقوس نصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ماقامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوي من حلب امرأة وابنتها ترضعان معاً، ووضع القماش في نهاية مهبل نعيمة. ثم تصل إلى السذاجة الشديدة إلى مثل جمع كثير من أوراق الأشجار وغليها في إناء ثم إجلال نعيمة فوق فوخته. ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت «قنوع» الحلوة.

٤- الطقس الرابع، طقس الطعام. وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لمالم المنتهى من خلال الواقع الاجتماعي، فإنه كان أكثر حرصاً على ذلك في هذا الطقس. فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه في مستوى تحت مستوى البشر حتى إن فلاحه كانوا يتجمعون حول الطبايى للعشاء وهم يدشون البصل^(٣٥)، فإن مجتمع الطبقة العليا لايمرون إلا «ذبح» الطيور والمواشي، والولائم الضخمة التي تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى في أية مناسبة من المناسبات.

حيث يتصدر الفعل الماضي المفقود ليعلم بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدفه المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول في منطقة التخيّل: كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذي يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم^(٣٦)

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفاً ضمنياً لإعلان أحقية السارد في التدخل الحر في التشكيل الصياغي، وفي تكوين خطوط الأحداث مظهر منها وما يطن، فهو السارد الذي لا تخفى عليه خافية، وهو السارد الذي يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المحللة والمحرمة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن ثم تمكن السارد من أن ينقل لخطابه (عملية الإجهاض) التي تمت «لروايح» بكل تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذي قام بإجراء هذه العملية بنفسه.^(٣٧)

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفي ما لم نلم به الشخصية ذاتها؛ ففي محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية، تجلسها على فوهة إزاء ملهوى بعض أوراق الشجر المغلية، ثم يصف السرد التغيرات التي أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لا تدركه نعيمة نفسها.^(٣٨)

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحياناً، ومن خلال مواصفاتهم أحياناً أخرى، وهو يلمنح الابتعاد عن التجريد أو الاضطلاع في تقديم كل شخصية؛ فروايح تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى واقتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها للذعورة من ناحية أخرى فالملتقى لايواجه الشخصية في حالتها العادية أو المألوفة وإنما في حالات التوتر التي تشعل نوعاً من الدراما في السرد كله:

نراجعت وديدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستفعله أخت زوجها، وتطلب من الله السر. اصطلمت بعينين مذعورتين لتمعان في الظلام. انهارت رويح على الأرض^(٣٩).

ويدخل في نطاق مقس الموت ظهور القرقي في القرية ومحاولة الخلاص منهم هروباً من المسؤولية أولاً، وتحاشياً لعدوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد مقس الفرق إلى ظهور «عفرت الفريخ» وما يصاحبه من حكايات تشير الرعب والفرع ليلاً^(٤٠). إن مجموع طقوس التي استحضرتها الخطاب الروائي في عالم المنتهى كانت موظفة فنياً بدرجة عالية، حيث حققت عدة نتائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس – بطريق غير مباشر – قد أظهرت الواقع الطبقي في هذا المجتمع وفوارقه الحادة حتى رأينا طقوساً للقراء وطقوساً للأغنياء، لكنها – في الوقت نفسه – أظهرت طابع الثقافة التي تسيطر على عالم المنتهى التي تجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة. ومع ظهور الثقافة ظهرت مكونات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التي تجمع بينها في السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم تنافر، وسواء أكانت على المستوى الفردي أم الجماعي.

وواضح أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر في الحدث العام، وفي الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئي أو الكلي، أو بتحويل مسار الحدث أو إغفاله، أو بتبسيطه أو تعقيده. وهي تدخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلاً، وتحدد نواحيها على مستوى الحكمة أو على مستوى المضمون.

- ١٠ -

إن إنتاج الخطاب الروائي يعتمد بالدرجة الأولى على «السرد» دون أن يلغى ذلك الأدوات الأخرى كالحوار والحوار الداخلي والوصف، لكن السرد يحتاج إلى «سارد» وسوف نعرض في المحور الأخير لهذه الدراسة لتوعية السارد ومستوياته. لكن الذي يعني في هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب التي تتوزع بين السارد أو الراوي، ثم الشخوص وكيفية حضورها في الحدث، ثم الحدث ذاته وكيفية مشاركته في إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو التوجيهات الأدبية. إن الراوي في (منتهى) يحضر مع أول مفقود في الرواية: «توقفت العربة أمام الباب الخارجى للدوار»^(٤١)

للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما في سياق واحد، وصول رشدى عائدا من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة في بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدى.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حرية مطلقة في التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كما حدث في حكاية «الغريق» ثم يذكر من تفصيلاته ما يريد، ويهمل منها ما يريد اعتمادا على قدرة المتلقى في إدراك الغائب أو المخوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه متبورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخص لاستدعاء الماضي على مستوى الحدث أو الشخصية. ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذكريات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، دون أن ينفل - في كل ذلك - أن ما ينتج من سرد من منتجات المكان (المنتهى).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائي، على معنى تلازم التقابلات في كل مناطق التوتر، وبخاصة تقابلات «الموت والحياة» و «الحزن والفرح» و«القوة والضعف». فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة يمكن رصد مجموعة من المواقف التي تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت. فعلى الرغم من قلة حكايات الموت في المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدّة عند موت إقبال زوجة حيدر، وولادة «إقبال» ابتشها في لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية في موت حيدر بالانتحار الفعلي، ثم إحيائه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا في موت عبدالمعتم غزال الذي كان موته أملا لنساء القرية في الخلاص من العقم، يقول السرد:

سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتي يعمون أطفالهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذي يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذي يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا^(٤٢).

وإذا كان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الحفاء «الظاهرة»، فإنه أيضا امتلك قدرة الدخول إلى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحّد بها على نحو من الأنحاء:

عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المحطة لم يكن طه قد أدرك بعد أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطيع أن يسأل نفسه في تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذي جاء بالحديد والنار في صالحه؟ الشيء الوحيد الذي يعرفه طه وأمركه - بعد أن مرت الأيام - أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليستم أبدا بدون تلك الأحداث^(٤٣).

واللافت أن السارد رغم دكتاتوريته في السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليمسح لبعض الشخص بالتحول محل وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدى، بل إنه سمح بذلك لمديبولي رغم هامشية الرواية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذي حدث في عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مديبولي زمام السرد ويمارس الحكى ملغيا مهمة السارد الأولى تماما^(٤٤).

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخصوه من خلال الأحداث فإن هذا الإنتاج الأولي كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التي تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التي أنتجت الشخص، فإن عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضي، والتنبؤ بالآتى، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامية مع الحفاظ على تجسيده الأولي، فعادة العلاقة الجنسية المحرمة بين وليم وبشير في دار العمدة التي تواجه المتلقى في بداية الرواية، تتحول في العمق إلى طاقة رامية إلى الفساد العام في الواقع المصري، وبخاصة في حرب فلسطين. فالفساد الخاص أصبح معادلا

فبينما تذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من تحت ساق حمانها عند دخولها من بوابة الحرملك:

اخترقت رصاصة الغناء، ومرت وسط الجموع
الفرحة لتستقر في صدر العريس^(٤٦).

وتحتفظ الثانية بحضورها المأساوي في زواج حيدر،
ففي ذروة الأفراح والبذخ الشديد الذي أصر عليه الحاج
عبدالقادر يكتشف حيدر خديعته، حيث استبدل بالعروس
التي شاهدها غيرها، فبينما يتردد الغناء:

يا خاتم ذهب يا عريسا

يا حاكم على المنتهى

فوجئ المدعوون بالعريس يثر كرسيه من فوق العرش
صارخا:

«هذه ليست عروستي... هذه ليست عروستي»^(٤٧).

ثم تنامي الثانية إلى ثنائية «القوة والضعف» التي
سيطرت على كثير من الأحداث ووجهت السرد إلى
ملاحظتها في خفاء شديد، في لحظة عودة رشدي من حرب
فلسطين أثناء الهدنة، يستحضر السرد مواصفات الشخصية،
وبخاصة هيئته الرياضية المقتونة بتبنيها، لكي يزاوج بين هذه
القوة الشكلية، والضعف الطارئ الذي تمثل في إصابة يد
رشدي وتجييرها، ووهن ساقيه الجريحين^(٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج
وانتصاره عليه، وهي معركة تجلت فيها القدرات البدنية لطه،
ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت
العملة بخلع في عظمة كاحله، وعطب في العمود الفقري
ظل يعاني منه طول حياته^(٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائي يظل سائداً حتى مع
انتقال السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة في
حكاية الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذي يجوب البلاد يعلم
الفلاحين أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله
إلى ربه بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات
أمام عينيه، وأنه تمكن من إحياء طفل ميت وأنه عندما أحس
بتجدد الحياة في دمه عرف أنه ملائكة ربه، وأنه سأل ربه أن

وتظهر الثانية على نحو غير مباشر عندما يظهر «غريق»
أمام غيظ أبو كحيله ويتجمع الأهالي ليكتشفوا أنها أنثى، في
هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقف حياتي
بالغ الدلالة، حيث تعيش وديلة لحظة الخاض، وعندما تطلب
من أمها الدخول إلى سريره والنوم حتى يفرجها الله تقول
لها حمانها عذيلة: «معتول يأتي النوم؟ سبحان من يخرج
روحا من روح يا بنتي»^(٥٠).

كما تحافظ الثانية على مستوى غير المباشرة عندما
يلزم الخطاب بين وديلة وخصومتها التي تتجاوز عملية
الإنجاب إلى كل ما تمسه يدها، و«نعمة» شقيقة طه:

لقد احتارت أم طه مع ابنتها نعمة التي مر على
زواجها سنوات دون أن تكتحل عينها برؤية
مولود لها^(٥١).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية «الفرح والحزن» على نحو
تلازمي أيضاً، فروايع التي سببت لأهلها مأساة بحملها
سفاهاً من بشير، يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غامرة
تنتهي بإعلان براءتها عند زفافها لابن عمها فرج. ويلاحظ
هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامي «فرج» الذي
يوافق السياق بوصفه «المخلص» المؤقت من أزمة روايع مع
بشير، كما يحرص السرد على الملازمة بين السرور والحزن
عندما يقول:

وعندما هلت العصارى جلس أبو شميخ واضماً
يده في يد فرج ابن أخيه ليكبب المأفون الكتاب،
رغم أن كل من حضرت الفرع قد لصقت
فمها - قبل دخول الدار - في أذن جارتها
وأقيمت أنها تعرف تفاصيل الفضيحة^(٥٢).

وفي قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل
مظاهره التي عرضنا لها، يحاول عبدالمعتم غزال استرداد
جاموسته من زريبة العملة عبدالقادر وانتهى الموقف بتجربسه،
ثم عقابه عقاباً أدى إلى موته.

وتصل الثانية إلى ذروتها في زفاف نعمة إلى عطية،
حيث يسقط الزوج قتيلاً بين يدي عروسه برصاصة طائشة،

القرآني في قوله تعالى من سورة الفارعة: «وتكون الجبال كالمنهن المنفوش». (الفارعة آية ٤)

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعري، يمتص الخطاب الروائي ملفوظ الشاعر «كفأفس» مضيفاً بذلك صوتاً إضافياً يشارك في إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبثر في الطرقات^(٥٢).

- ١١ -

إن الخطاب الأدبي لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقى إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبي هو لغة أولاً وأخيراً. لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلي مع لغته أفراداً وتركيباً.

وقد أوضحنا - في صدر هذه الدراسة - كيف أن التعامل مع المفردات كان يميل على نحو واضح إلى حقل «الريف»، وأن دواله قد ترددت بكثافة واضحة. لكن أهمية التعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع من دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائي لهالة البدري طولا وعرضاً، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من الدوال التي لا تنتمي إليه معجمياً أو عرفياً، إذ يبدو أن تجاور الدوال قد أحدث بينها نوعاً من «التماس» الدلالي حتى دخلت جموع الدوال حقل «الريف» على نحو من الأنحاء، ففي مثل قول الخطاب:

وكان عبدالمنعم قد أجر أرضاً من الحاج
عبدالقادر في عزة الخلفاوي، لكنه لم يستطع
دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم
دودة القطن عليه وممرت أيام دون أن يدبر - هو
وجيرانه المؤاجرين لباقي أرض العزبة - بديلاً
لهذا الإيجار^(٥٣).

في هذه الدفقة السردية تتردد دوال حقل الريف: (أجر، أرضاً، عزبة، إيجار، جفاف، المحصول، دودة، القطن، المؤاجرين، أرض، العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة في إنتاج الدفقة تدخل في نطاق الحقل بفعل السياق الذي يضمها - فـ «عبدالمنعم» ليس اسماً مجرداً،

يعطيه أمارة، وكانت الأمارة ظهور براعم خضراء في عصاته الجافة. ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح:

أورقت العصا، وتجدرت، وأسفرت عن شجرة
جميز عظيمة مازالت تظلل قبره^(٥٤).

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد في إنتاج الأدبية تسمى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، وهو انفتاح يتم دون وعي، لكنه مؤثر على أن كل خطاب أدبي هو ابن شرعي ليراث أدبي عمود في البعيد أو القريب، (والمنتهى) لم تغفل على نفسها في استدعاء الشخوص والأحداث، بل إنها كانت تنظر أحياناً - في خفاء - إلى سرديات أخرى تكاد تتوافق معها في الإطار العام للحديث، فلا يمكن أن يغيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبد الرحمن الشقراوي، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة؛ فكلاهما خاضع لسلطة أقوى منه توجه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة. وفي عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان بوصفها نوعاً من التنفيس عن المكبوت الجنسي، وهو ما نلاحظه في (المنتهى).

وكما تحضر (الأرض)، تحضر (قنديل أم هاشم) في طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص. إن حضور هذه الأعمال - على خفاء - في خطاب هالة البدري، يؤكد على نحو من الأنحاء أننا في مواجهة خصوصية إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، دون أن تنفد في هذا الوعي شيئاً من استقلاليتها في إنتاج الحدث أولاً، ثم توظيفه سياقياً ثانياً.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محدود على الخطاب القرآني، وبخاصة في إنتاج الصيغة اللغوية التي تمتص الصيغة القرآنية. وقد تم هذا الانحصار لحظة مرادة الأمل لأهل المنتهى في زراعة القطن «وهم يتأملون المساحة الواسعة التي ستضيق يوماً بالهمهن الأبيض المنفوش»^(٥٥) فالخطاب الروائي يمتص الخطاب

الفصل الثالث عشر: رلوغ الأمل المنتهى (١٧٥).

الفصل الرابع عشر: رحل مع وصول الفجر ليل (١٩٢).

الفصل الخامس عشر: استيقظ الدوار (٢٢٤).

الفصل السادس عشر: لم تكن وديدة (٢٣٢).

وسيطرة صيغة الماضي واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب صيغة المضارع في الفصل الأخير، خلص الفعل من زمنه ودفعه إلى زمن الماضي بتأثير أداة النفي «لم» مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية لاستحضار الماضي دون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتناقضة. وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية احتفظ لها بمؤشرها الزمنى «فالحرق القاتل» يستحضر زمن الصيف وما يربط به من أحداث زراعية، وكذلك الأمر فى «حين دوى الرصاص» إذ إن الدال «حين» ينتج الزمنية من مردوده المجمعى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق؛ زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل على إيقاف الحديثة ذاتها، ففى افتتاحية الفصل الأول «توقفت العربية» تتحول الحديثة فى الفعل إلى توقف نتيجة للمردود المجمعى، لكن التوقف - من جانب آخر - كان أداة لفتح الحكى على «ورشدى» العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذ تسلط على العربية، فإنه تسلط - ضمنا - على حرب فلسطين مما سمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى، فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) «شق القارب»، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو «ظهور الغريق» ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسؤولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسمى هو الآخر للهروب من هذه المسؤولية.

وإنما هو مؤشر إعلامى ضابط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية أولا. ثم عبدالمنعم ثانيا. وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير - فى خفاء - إلى مالك الأرض الذى يتمتع على فلاحيه إذا شاء، وبحرهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل «أجر» ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى. وكذلك الأمر فى دال «الخلفاوى» فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضاديه مع دال «عزبة» يشده - أيضا إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضمها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بينها تساعده فى إنتاج الحدث زمانيا وأحيانا ومكانيا أحيانا أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك وإنما تحمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعيدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائى لهالة البدرى (منتهى) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة «الفعل» ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالى:

الفصل الأول: توقفت العربية (٣).

الفصل الثانى: شق القارب (١٩).

الفصل الثالث: تخلق أطفال طه (٣٠).

الفصل الرابع: حر قاتل (٤١).

الفصل الخامس: جلس طه (٦٣).

الفصل السادس: تذكر طه (٧٦).

الفصل السابع: انشغل كل من فى الدار (٨٩).

الفصل الثامن: عشب السهاد (١٠٣).

الفصل التاسع: حين دوى صوت الرصاص (١١٨).

الفصل العاشر: تخلقت العاملات (١٣٥).

الفصل الحادى عشر: دارت التواريخ (١٤٩).

الفصل الثانى عشر: صحا صبح (١٦٤).

ثم تأتى الفصول: الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث الحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة. وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكئة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل «صحا صبح»، أو المستوى المكاني «خلق أطفال طه»، وقد تخلص الصيغة للحديث المجردة «دارت النوارج» وقليل ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد «عشش السهاده». وعلى مستوى التركيب، فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية:

الأولى - وهى السائدة - «السرد» ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأبى متعدد المستويات.

فقد يتجه السرد نحو البناء الموجز الذى يحكى ملفوظ الشخص، دون تحديد سياق، أو تحديد مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد:

جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم.^(٥١)

إن السرد هنا يوجز كمًا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، فلم يفصح عما تم فى مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل، لكنه - على نحو من الأنحاء - قدم إطارا نمطيا لهذه الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنهى التى تقوم على قدر كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخص دون تفصيل كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه فى أن السارد يحل محل الشخص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبدالحكيم الإنسانية فى المنهى، من حيث رعايته أطفالها طيبيا، يلجأ الخطاب إلى تلخيص الملفوظ الذى دار بين الحكيم وأطفال القرية:

استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن يسمع أوجاع الفلاحين، ترددا،

رلوعوه، أخبروه أنهم أصحاء لا يشكون إلا من وجع الرأس.^(٥٢)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين دون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية دون العناية بملفوظها:

كان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر فى عزبة الحففاوى، لكنه لم يستطع دفع لإيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن.^(٥٣)

إن السرد يقدم هنا شخصيتين: الحاج عبدالقادر وعبدالمنعم، كما يرصد العلاقة التى تربط بينهما، حيث استأجر الثانى أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، دون أن يعرض السرد لشئ من ملفوظ الشخصيتين، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذى يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية:

لكن عبدالمنعم الذى شمر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعارضوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم، وفتحاتهم كلها بلا خشى ولا حياء، فلما ضاق بالفضيحة، والقسوة، انتقل يسب العمدة وجده، وأبو خاتنه.^(٥٤)

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر - فى الوقت نفسه - الهوامش الإضافية المصاحبة «بلا خشى ولا حياء» «ضايق بالفضيحة» وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقه، لأنه لا يكفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستقبل للمشاعر المصاحبة للمضمون.

المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخص مع تحديد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على إنتاج الملامح محددة ومفصلة، ويكون تجاهه عندما يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضاءها الروائي.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية في (منتهى) وإنما كان يستدعي الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك - مثلاً - في ذلك الحوار الذى دار بين ضيوف الحاج عبدالقادر طه، متدربين بما حدث لعبالمنعم غزال من عقاب على محاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلاً:

«السلام عليكم.

- عليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد: أكمل.. أكمل يا عبدالقادر أكمل الله يرضى عليك. اسمع يا أبا عبدالله. أين كنت وقت الجرة؟ هل شاهدتها؟

امتقع وجه طه، وبانت في شفتيه زرقة تفضح مشاعره الداخلية، ولم ينتظر خيراً من وراء الحوار، ورد في اقتضاب:

- كنت خارج البلدة.. ماذا حدث؟

جاء صوت لم يتبين صاحبه:

- والله فانتك متعة عظيمة. اقمده.. البيت بيتك يا رجل.

تفضل الطعام» (٦٠).

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى بوصفه صاحب السلطة المطلقة فى إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائي كان استثناء مايلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الرواية) لم تلتزم ببناء جامد فى سرد الأحداث واستحضار الشخص، إذ

المستوى الخامس: هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة «عديلة» على ابنها عبدالحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية:

نفيس دموعها، ويتنفخ أنفها، ووجنتها، وهى تردد بصوت خاشع إلى الله:

- سلامتك من النار يا بنى... يا زهر الفل... يا عود الياسمين... يا ورد مفتوح.

وتجهش ببكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا فى المواسم، والأعياد (٥٨).

إن السرد هنا يتجه إلى رصد الظواهر المصاحبة للملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، «ضاربة إلى الله»، ثم يتحرك السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى: مع الوقت تراجعت إلخ.

المستوى السادس: يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية:

خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:

- كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن الدوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندى.

أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن فى أعماقهن:

على رقبتنا يا سى (٥٩)!!

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى إنتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى «الحوار»، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلاً بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة «الوصف»، حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كلياً وجزئياً. إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى - بالضرورة - امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يرغل فى دائرة

كلية علم بها أهل المنتهى وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة «أبو كلية»

وبرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز، فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة «الحياد» التي لا يعرف فيها السرد أكثر مما نعرفه الشخصوس المشاركة في الحدث؛ ف عندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التي تم العثور عليها، يستعيدنا في حياد مطلق:

قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالنسيم الراكد، أمطرت حبا أحاط بهم، مددوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتهما جبل مقود تدلى فوق جلبابها الموردة، وبرز من تحتها جنتين همد وهو يدافع عن الحياة^(٦٣).

إن حياد السرد يتجلى في عدم معرفته بهوية الغريق قبل الكشف عنه، حتى إنه وصف بأنه «غريق» مذكر، ثم تنامي السرد تذكيرا لأنثى «احتضنوه برفق» «مددوه على الجسر» ثم بعد اكتشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبي، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخصوس، فهو يعرف أفعالها وسلوكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعي عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية «بشير» وعلاقته الجنسية بـ «روايح» لنحظ أن هامشية الحادث في ذاته كانت وراء رصد الشخصية في فعلها المحرم دون الكشف عن المكونات الداخلية للشخصية، التي دفعته إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد، فهل كانت تربطه بروايح علاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة جنسية عابرة؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة في المنتهى. ولأنك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه النهائي، خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى

إنها - أحيانا - كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبمة بالشخصوس. والخلفية هنا لا تعنى خروج الراوية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها في الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية التقيضين الدراميين في آن، إذ إن المؤلف في الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفي الحملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفي أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامي الذي يربط بينهما ويفصلهما في آن، ومن هنا كان السرد على دراية بالظواهر والخفايا، بل على دراية بما تجهله الشخصوس ذاتها. ف عندما انتشر الوباء في المنتهى، وانتابت وديدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفي الذي استطاع منه أن يلم بما غاب عن وديدة في هذه اللحظة:

انتابت وديدة قشعريرة وهستيريا فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حمايتها في الطابق الأرضي، وأن الطبيب زارها، وأعطاهها حيوبا، وأمر بالراحة النامة^(٦٤).

بل إن وقوف الساردة في هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل في أعماق الشخصوس وكشف تفاعلاتها الداخلية التي لا يمكن للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح المعائن، فأبو المعاطى - أحد الفلاحين - تسيطر عليه رغبة جنسية دائمة وعارمة، تتحكم في مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة من المكونات التي تحتفظ بها الشخصية في عالم الخفاء، لكن السرد يخترق حاجز الأسرار والمكونات ليكشف هذه المنطقة المحرمة:

بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، وبعد أن أغلقت الدور، وسكنت الشوارع، إذ هاجت نفس أبو المعاطى مستورا إلى أنثى^(٦٥).

ولناحظ هنا حركة الخطاب الضدية في اختيار بعض الأسماء «فأبو المعاطى مستور» ليس مستورا في عالم القرية، بل هو مفوضوح بمسلكه الذي قاده إلى علاقة جنسية مع

الطرف الثاني لينفرد عبدالقادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعي آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى في هذا الواقع الريفي، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب «بالاستجابة دون مناقشة»، وكأن استجابتيها مسألة بدعية لا تحتاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى في الدفقة يتوافق تماماً مع المستهدف الإتاحي منها مما يؤكد الطابع الإشاري المسيطر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التي استعان بها الخطاب، هي الوظيفة الانفعالية، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلي إلى منطقة المتكلم، لترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقته الانفعالية، حيث تخرج من المحق إلى سطح الصياغة، وواضح أن الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجارزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة.

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير وروايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عارياً فانطلق ملفوظه مشحوناً بكلمة هائل من الغضب والثورة:

قف يا كلب.. إلى أين ستصعد؟ لو وصلت إلى السماء سأطورك.. في بيتي يا ابن الفاجرة؟! في دارى؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل. (٦٥)

إن الملفوظ في الدفقة يأتي مشحوناً بكلمة هائل من الانفعالات الطارئة التي أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة الزنى في دار طه. ومن هنا، توالى التراكم في شكل ضغينة تبدأ بالأمر التهديدى: «قف يا كلب»، ثم تنير الضغينة إلى الاستفهام التعجيزى: «إلى أين ستصعد؟»، ثم تعود الضغينة إلى الإخبار المؤكد لمضمون التراكيب السابقين «لو وصلت إلى السماء سأطورك»، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية المضمرة: «في بيتي يا ابن الفاجرة»، «في دارى» ثم يمتدل النسق إلى الإخبار مرة أخرى، لكنه في الاستعادة يأتي حاسماً للموقف كله: «والله لن يخلصك من يدى عزرائيل». والحسم هنا يأتي من أن

جميعاً، لكن هذه المبررات ليست كافية في الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها. وربما كان هناك هدف خفى وراء تغييب هذه الشخصية نهائياً من المنتهى، حيث يكون لها دور مرسوم في الجزء الثاني الذى تنبئ عنه الأحداث المتوترة.

- ١٢ -

قلنا إن الخطاب الأدبي لفئة أولاً وآخرها، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى الخلق إلا خلال اللغة، لكن اللغة في ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التي تنهى لها إنتاج أدبيتها.

وأول الوظائف التي نعرض لها، الوظيفة الإشارية، وهي التي تحاصر اللغة في نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكّل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتهم أولاً ثم مسلكتهم الخاص والعالم ثانياً، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول في الخطاب إلى طاقة تجسدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ في هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمي ليكون الناتج الدلالي مساوياً للملفوظ.

في هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائي العلاقة بين الحاج عبدالقادر - ووديدة - زوجة طه -:

حظيت ووديدة منذ دخولها الدوار برعاية الحاج عبدالقادر الذي رأى فيها امرأة ولودا تحقق له العزوة التي يبتغيها، فطلب منها ألا تكف أبداً عن الإنجاب وأمدّها بكل أسباب الراحة. (٦٦)

إن اللغة في هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفي أولاً، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة في كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أى أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعي، لأنها قد تطلب للمساعدة في العمل وطلب الرزق - وهو بعد اجتماعي آخر مفارق للبعد الأول في الهدف وإن اتفقا في الوسيلة.

وقد اتجه السرد إلى تلخيص الحوار وحصر التبادل اللغوي بين شخصيتين: عبدالقادر ووديدة، ثم أغنى السرد

سوداوانه فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه المواصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبدالقادر والد عبدالحكيم الجسدية التي تتطابق مع هذه المكونات. (٦٧).

ثم تأتي الوظيفة الرابعة وهي «الشارحة» وغالبا ما تتحقق في إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصال محدودا أم موسعا، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم العمق، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للمعمدة من أسرة أبو كحيله، تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر تجتمع مع أسرة أبو كحيله، يقول السرد:

فوجئ أبو كحيله بالمعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح، وقف بهدوء فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خزنفي انفجر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصاب يد سليمان التي تصادف أن كانت ممدودة إليه. باغثهم الانفجار، صرخوا، رمقوا جميعاً رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير ظهره وينصرف، نزل الدرجات في رباطة جأش صعدت أبو كحيله الذي صعد وراءه (٦٨).

إن اللغة هنا تعتمد إلى رصد موقف نفسي يستهدف بحسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيله، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيله من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه. فإذا كان «الاتصال» بين الشخصيتين محدودا في المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدودا على مستوى التأثير في مجرى الحدث العام، حيث استقر الأمر لطله، ولم يجرؤ أبو كحيله - ومن معه - على التعرض لمواشي طه، أو المطالبة بالمعمدة.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصا كاملا، أو لنقل إن اللغة تعمل على

إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت. موت من؟ لم نفصح الصياغة. هل موت طه لن يمنعه من إنزال العقاب ببشير، أم أن موت بشير لم يمنع طه من إنزال العقاب به، وهي صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة الاحتمالات التي تستدعي من المتلقى نوعا من المشاركة في استخلاص النابع الدلالي.

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلي، والانفعالية قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة «الطليقة» تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافق، لكنها في هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبدالقادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره:

هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبدالحكيم الغارق في دم انتحاره. دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطي رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة في تصفيفه للخلف، له عنيان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح (٦٩).

إن السرد يستحضر حادث الانتحار في تلخيص شديد ليجازوه محيط المتلقى بمكونات الشخصية المتحررة تفصيلا، وهي تفصيلات تكاد تلتقي عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجارب المتلقى مع الشخصية وفجيئته في موتها الفجائي. لكن يلاحظ أن مجموع المواصفات التي قدمها السرد عن عبدالحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذي يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية ويبحثها وظيفتها فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا: «كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة» فإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذي يعرف مهنة عبدالحكيم، وهو أنه طبيب، وإذا قال السرد الواصف إن عبدالحكيم «دقيق الجسم» يغطي رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، «له عنيان

وبرغم ملاحظته من تعدد الوظائف اللغوية التي استعان بها السرد، نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة في إدارة الأحداث والتعامل مع الشخص، فلم يحتفظ للتسلسل الزمني بنسقه الوجودي، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إيجابي إلا بقدر محدود، دون أن يخل شئ من ذلك بالبناء الروائي، لأننا أمام منطق نراجيدي غريبي يبنى فنيته على استرجاع الماضي عن طريق فتح ذاكرة السرد أحيانا، أو ذاكرة الشخص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة «طه» التي تكاد تختزن تاريخ المنتهى منذ زمن جده «تمام» ثم أبيه «عبدالقادر» ثم زمنه هو بكل نفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هنا كثر الملقوظ السردى المبرر عن هذا الانفتاح:

جلس طه في الشكمة، في نفس المكان الذي اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقرته^(٧٠)

تذكر طه اليوم الذي قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب^(٧١)

تذكر طه هذه الأحداث وهو جالس في مكانه المفضل في الجهة البحرية التي توازي النهر^(٧٢)

ولم يكن طه صاحب الحق منفردا في فتح الذاكرة، بل شاركه في ذلك أخوه عبدالحكيم^(١٢١) ^(١٢٦)، وعديلة^(١٤٢)، وعبدالقادر^(١٨٧)، وسيتة - إحدى الفلاحات^(١٧٢)، والحاج مديولى^(١٩٣). ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما تجاوزت هذه المساحة قليلا لتنتفع على بعض أحلامها^(٢٤) ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنيته هو الذي أخرج متنها من سياق «الحدوث» إلى سياق «الرواية» التي تتكئ على «التداعي» أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن هنا كان التخلي في حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيوط الذي يربط بينها بعد أن ألم بالرباط المكاني بداية من العنوان، فإذا استقبل التخلي حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين في الصفحات الأولى من الرواية، فإن

التعالي على اللغوية لتجعل من الصياغة هدفا في ذاته، ونعني بذلك دخول اللغة منطقة الشعرية.

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل في استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية دون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها بوصفها مؤشرا لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية في الخطاب، لوحة لقاء طه مع زوجته وديدة في سريره، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدي إلى أفق من الحلم الذي يقرب من الأسطورية:

وأصابع طه تنبه وردات إحساسها، وتكشف عن سنايل الرغبة الكامنة في خلاياها ما انفطرت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين في الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجزج وساقين ودين، وأنه آخر، امتزجا... خلخل هديره الصمت، وفتت آخر سدودها وتميعاتها، ماءت بصوت متقطع تجتمع في بلورات كرسال تنتظر نفخة النار كي تهطل، دخلت العاصفة مرماها، اجتاحتها، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق يجاهد للخروج الممتع من اليم والفرق في لفته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعين إرضاع طفلها وامتصاصها للألم الحسية، حتى وصل إلى شاطئ مرماه مطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه في اللحظة المترعة بنفثات لهب تومض، وتنتطفئ... إلخ^(٦٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المنى تماما لتخلص إلى إنتاج تراكم مشبعة بطاقة إحيائية تملو باللقاء الجسدي إلى أفاق الروح في غيبوبة شبيهة بغيوبة العرفانيين في سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدي. إن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التي تزدهم بهم وافر من الانحرافات والعدول الذي يفرغ الدوال من معجميتها ويملأها بمجموعة من الدلالات الطارئة التي تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وصوت ماكينة دس الفول:

وسرعان ما سمع صوت ماكينة دس الفول: تلك تلك... تلك، وتطير القبار حولها وتحركت عربة اليد الصغيرة تحمل الأجولة إلى الخازن: رع... زع... ززززع^(٧٧)
وصوت الإوز:

وارتكرت الإوزة حاجزة فراخها وراءها في الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهي تتراجع للخلف كاك.. كاك^(٧٨).

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من مساعدة المتلقي في إنتاج الواقع الروائي، أو دفعه إلى المشاركة فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك للمتلقى إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

لاشك أن دارس (منتهى) مهما أوغل في دراسته، فإن شعورا مبهماً سيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا الشيء القليل، فخصوبة العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة للكشف عن أبعاده الحقيقية، ونظامه الداخلي وشبكة علاقاته الواسعة التي تكاد تستغرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى، دون أن يعنى ذلك أننا في مواجهة خطاب تاريخي على أي نحو من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعي بكل تعقيداته دون أن يكون خطاباً وطنياً والحرى دون أن يكون خطاباً منتصباً لأي من الواقعين، وربما كان الواقع «الأسرى» أهم نواحي هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطاباً بيعياً على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطي لهالة البدرى مساحة لها احترامها وأهميتها في عالم الخطاب الروائي على وجه الخصوص، ويشير بإنتاج قصصى وروائي له رؤيته المميزة وأدبيته الرفيعة.

عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث في إطار الحضور من الشخصيات بأعمالهم ومكوناتهم، وهي أعمار ومكونات تغيرت وتطورت وتطورا كثيراً فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذاكرته نابضة بكل حدث يرغم توفقه المؤقت حتى يستعيد الخطاب في المساحة المناسبة للحكي لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولج - في كل مستوياته - باستحضار المتلقى، ليس بوصفه مستقلاً فحسب، بل مشاركاً في إعادة إنتاج الملفوظ في تجسيد حدثي أو شخصي، وربما لهذا مال السرد كثيراً إلى التعامل مع المحاكاة الصوتية لكثير من الظواهر لكي يدفع المتلقى إلى معايشتها على حالتها التفتيدية في الواقع، فهناك محاكاة صوت «الكارثة» والصانين اللذين يقودانها:

تذكر طه اليوم الذي قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجراً للحبوب، وعجلات الكارثة، تقعقع تحت ثقل جسمه... وتضاعفت الحوافر... ترك ترك ترك^(٧٩)

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضى الصياد وزوجه في قاربهما الصغير يستحضر منهما صوت مجذافيهما:

ثم أمسك سوطه ولسع السطح لسمة مباغته تأوه منها النهر بعنف وصرخ وسط السكون، وترددت الآهات نطن في الأعماق وتمصرها، فرت الأسماك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبين أكثر طك.. طططك.. طططك.. طططك^(٨٠).

وعلى هذا النحو التجسدي تأتي محاكاة الضربات فوق المطارح ساعة الخبز:

تعالّت الضربات فوق المطارح بهمة تخفى الحزن. ططططك طك طك ططططك^(٨١).

وكذلك صوت اللبن ساعة الحلب:

«دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت الأبواب وتسرّت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر، وسمعت صوت اللبن فوق جذران المنارد: تش تش تش^(٨٢).

مواضع:

- ١ - الزمخشري الكشاف : - القاهرة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٥٤ / ٤ / ٣٨.
- ٢ - طالع الدري: مکتبی، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١، سنة ١٩٩٥، ص ٢٣.
- ٣ - السابق: ص ١٦٨.
- ٤ - نفسه: ص ١٠٩، ١١٠.
- ٥ - نفسه: ص ١١٠.
- ٦ - نفسه: ص ٩.
- ٧ - نفسه: ص ٥١، ٥٢.
- ٨ - نفسه: ص ٥٢.
- ٩ - نفسه: ص ٢٢٦.
- ١٠ - نفسه: ص ١١٩.
- ١١ - نفسه: ص ٦٨، ٦٩.
- ١٢ - نفسه: ص ٨، ٧.
- ١٣ - نفسه: ص ١٥٢.
- ١٤ - نفسه: ص ٣٩.
- ١٥ - نفسه: ص ١٥٨.
- ١٦ - نفسه: ص ١١٨.
- ١٧ - نفسه: ص ٤٦.
- ١٨ - نفسه: ص ١٢٢.
- ١٩ - نفسه: ص ١٨٨.
- ٢٠ - نفسه: ص ١٩٠.
- ٢١ - نفسه: ص ١٣١.
- ٢٢ - نفسه: ص ١٥٢.
- ٢٣ - نفسه: ص ٥٧.
- ٢٤ - نفسه: ص ١٤١، ١٤٢.
- ٢٥ - نفسه: ص ١٥٥.
- ٢٦ - نفسه: ص ١٩٥.
- ٢٧ - نفسه: ص ١٩٦.
- ٢٨ - نفسه: ص ١٩٨.
- ٢٩ - نفسه: ص ١٨.
- ٣٠ - نفسه: ص ١٣٨، ١٣٩.
- ٣١ - نفسه: ص ٨٤.
- ٣٢ - السابق: ص ٥٢.
- ٣٣ - نفسه: ص ٥٢.
- ٣٤ - نفسه: ص ٢٩.
- ٣٥ - نفسه: ص ٧.
- ٣٦ - نفسه: الصفحة نفسها.
- ٣٧ - نفسه: ص ١٤، ١٥.
- ٣٨ - نفسه: ص ٧٢.
- ٣٩ - نفسه: ص ١٢.
- ٤٠ - نفسه: ص ٤٥.
- ٤١ - نفسه: ص ١٩٢، ١٩٣.
- ٤٢ - نفسه: ص ٨٤، ٨٥.
- ٤٣ - نفسه: ص ١٦١.
- ٤٤ - نفسه: ص ٧٠.
- ٤٥ - نفسه: ص ١٧.
- ٤٦ - نفسه: ص ٩٦.
- ٤٧ - نفسه: ص ١٥٢.
- ٤٨ - نفسه: ص ٨٠، ٧.
- ٤٩ - نفسه: ص ٦٧.
- ٥٠ - نفسه: ص ٧٩.
- ٥١ - نفسه: ص ١٧٥.
- ٥٢ - نفسه: ص ١٩٢.
- ٥٣ - نفسه: ص ٨٠.
- ٥٤ - نفسه: ص ٦٣.
- ٥٥ - نفسه: ص ١٢٧.
- ٥٦ - نفسه: ص ٨٠.
- ٥٧ - نفسه: ص ٨١.
- ٥٨ - نفسه: ص ١٣٩.
- ٥٩ - نفسه: ص ١٥٤.
- ٦٠ - نفسه: ص ٨٢.
- ٦١ - نفسه: ص ١٧٩.
- ٦٢ - نفسه: ص ١٠٣.
- ٦٣ - نفسه: ص ١٦٠.
- ٦٤ - نفسه: ص ٧٠.
- ٦٥ - نفسه: ص ٩.
- ٦٦ - السابق: نفسه: ص ١١٨، ١١٩.
- ٦٧ - نظير مواضع عبد القادر: ص ٦٨، ٦٩.
- ٦٨ - نفسه: ص ١٩٧.
- ٦٩ - نفسه: ص ٢٢٠، ٢٢١.
- ٧٠ - نفسه: ص ٦٣.
- ٧١ - نفسه: ص ٦٣.
- ٧٢ - نفسه: ص ٧٦.
- ٧٣ - نفسه: ص ٦٣.
- ٧٤ - نفسه: ص ١٩، ٢٠.
- ٧٥ - نفسه: ص ١٣٧.
- ٧٦ - نفسه: ص ١٦٤.
- ٧٧ - نفسه: ص ١٦٥.
- ٧٨ - نفسه: ص ٢١٠.

حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية

مصطفى ماهر*

مشكلات الترجمة:

شغلتنى منذ سنوات طوال مشكلات الترجمة النظرية، كما شغلتنى ممارسة الترجمة، وشاركت فى الجهود التى بذلت فى هذا المجال، حتى أصبح علم الترجمة علماً مكتمل الأهمية، أدخلناه فى الأقسام العلمية والمجاهد المتخصصة، وكتبنا عن ذلك دراسات بالعربية والألمانية، يمكن لمن يشاء الرجوع إليها، وإن كان واجبى نحو القراء والباحثين يفرض على أن أسهل مهمتهم وأن أجمع هذه الدراسات المتناثرة فى مجلدتين. ومازال التخطيط لدراسات علم الترجمة الذى تضمته مقالتي فى عام ١٩٧٣ متطلّماً للدارسين الجادين، بخاصة أولئك الذين يهتمون بالتطبيق على حركة الترجمة عندنا، ماضيها ومستقبلها. والمهم أن نكون على بينة من تقسيمات وأهداف هذا العلم الجديد، الذى يسمى إلى:

الإحاطة النقدية بالنصوص المترجمة - وإلى الإحاطة البليوجرافية بهذا الناحج المتزايد - وإلى دراسة القواعد والتصنيف والتنميط - وإلى تأليف تاريخ للترجمة بناء على مناهج مناسبة تأخذ فى اعتبارها ما يحكم الإحاطة التاريخية من مؤثرات وعلوم مجاورة أو متداخلة - وإلى الإحاطة بقضايا المستقبل والتداخل الثقافى.

الرواية من حيث هى عمل فنى:

ولإنما قصدت بهذا التقديم الإشارة إلى أن الموضوع المطروح - ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية - أصبح من الضرورى وضعه على مائدة البحث العلمى فى الإطار العلمى المناسب، المتخصص، والاجتهاد فى الوصول إلى نوع من الانضباط فى المناهج والوسائل واستخلاص النتائج. فنحن نلاحظ على سبيل المثال أننا بصدد مشكلة جزئية، نملوها لمشكلة الأشمل، ثم المشكلة الأكثر شمولاً إلى آخر قمة التدرج حيث نصل إلى الإطار العام الذى ينبغى أن تنسجم

* قسم اللغة الألمانية، كلية الآلسن، جامعة عين شمس.

تكتنفها من خارجها ومن داخلها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً يضم المضمون والشكل - الفنان والعمل الفني - العمل الفني والعوامل المحيطة به ومنها الإطار الفكري والارتباطات الكثيرة بأسور تدخل في الدين والفلسفة والتراث والمجتمع والفنون الأخرى والسياسة.

«ترجمة» لا «بديل»:

الرواية تنشأ في بيئة معينة، وفي لغة معينة، ويبدعها أديب واحد في لحظة معينة، ويستقبلها أصحاب هذه اللغة وأبناء هذه البيئة استقبال من تنعيم في المقام الأول، فهم يتمتعون بها، وبما يقوم فيها من جماليات الكلمة وقدرتها على التحول إلى شخصيات وصور وأشياء وموضوعات وأفكار، وما تثيره فيهم من إحساسات وانطباعات، وكان كل مستقبل ينشئ من النص الذي يطاوع نصاً استقبالياً يضع فيه من ذاته.

تغير الانتماء:

كل هذه موضوعات تتناولها علوم الأدب بالدرس، وتري فيها الآراء، وتفرق بهذه الآراء إلى مذاهب، ثم تدور بنا هذه الموضوعات دورة مختلفة، عندما نرى الإنسانية - على الرغم من اختلافها إلى بيئات متباينة تتحدث لغات متباينة - تتقارب وترفع هذه أو تلك الحواجز بين هذه البيئة وتلك، وبخاصة في عصر الاتصالات السريعة. وإذا بالعمل الأدبي يقتلع من لغته وتعداد صياغته بلغة أخرى، يقتلع من لغته العربية مثلاً، ويتنزع من بيئته الأولى المصرية القاهرية أو الريفية، فينتقل إلى لغة ثانية، إلى اللغة الألمانية مثلاً، وينتقل إلى بيئة ثانية، البيئة الألمانية في مدن مختلفة ويرف مختلف وجبال مختلفة، هكذا يدخل في تحولات متتالية، بعضها فوق بعض، وإذا علوم الأدب العربي التي كانت تختص به في أصله - تاريخ الأدب والنقد والمعلم الأدبي النظري - تفقد صلتها به في صورته الجديدة، ويصبح من شأن علوم الأدب الألماني. ولا يبقى على الصلة بين الصورتين إلا علوم الترجمة، وعلوم الاستقبال. وهذه هي البيئة الجديدة تضم إلى هذا الأجنبي الذي تمتحه جنسيتها، وتتناوله من خلال منظوراتها، تناولاً مختلفاً، وتضعه في تصنيفات أخرى وتقول

فيه الإشارات الجزئية والتوعية. فنحن أولاً بصدد الترجمة الأدبية التي تختلف جوهرياً عن الترجمات غير الأدبية. ونحن ثانياً بصدد ترجمة الرواية وهي نوعية لا تنطبق عليها بالضرورة ما ينطبق على الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة أو المسرحية أو القصيدة بقولها المتباينة. ونحن ثالثاً بصدد الترجمة إلى الألمانية التي يختلف وضعها عن الترجمة من الألمانية، ونحن رابعاً بصدد قضايا استقبال عمل فني تحكمها قواعد وآليات تعرف بعضها ونسعى إلى معرفة البعض الآخر.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الجزئيات والمعمومات، فيمكننا في معالجة موضوعنا المطروح، التشديد على انتماء الرواية إلى نوعية خاصة، شديدة الخصوصية هي: العمل الفني. إننا إذ ننظر إلى العمل الأدبي نظرنا هذه ندخل دائرة النصوص الأدبية نراها كانت أو شعراً، وهي دائرة تختلف اختلافاً جوهرياً عن دائرة النصوص غير الأدبية. هذا الاختلاف الجوهري يتلخص في أن النص الأدبي ظاهرة جمالية، وهي ظاهرة أخص خصائصها الإبداع، والتفرد الذي لا يقبل التكرار، وأن النص الأدبي عند انتقاله بالترجمة من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى، يخضع في الاختيار والتناول والتشكيل والصياغة والنشر والاستقبال لآليات ذات صفات نوعية محددة.

وإذا قلنا إن الرواية هي في المقام الأول ظاهرة جمالية، هي ظاهرة العمل الفني الذي يعتمد على اللغة، أو على الكلمة، فيكون النص الأدبي في عويف البعض عملاً فنياً قوامه اللغة، وفي عويف البعض الآخر عملاً فنياً قوامه الكلمة، مع الفارق بين ما يبنى على الكلمة وما يبنى على اللغة من استنتاجات - فمعنى هذا أن هناك استحالة مبدئية في اصطناع نسخة أخرى منها بلفتها أو بلغة ثانية. وإذا نحن أغفلنا هذا المطلق المثالي، وانطلقنا من متعلق واقعي وجدنا أن سوق الكتاب في العالم كله تخفل بالترجمات الأدبية، وهو ما يشير إلى أن المترجمين شقوا طريقهم بمفاهيمهم الخاصة، وفرضوا نوعاً من القول هو الترجمة التي تتصل بالأصل ولا تخل محله ولا تلفيه، بل تتفاعل معه على أشكال مختلفة. فالمترجم الذي ينقل رواية ما لا يغيب عنه مفهوم إبداعية ووحانية العمل الفني، ولا يغيب عنه ارتباطها بعيد عن معين وزمن معين ومكان معين ومقومات أساسية

وحى لا تتشعب بنا المسالك نلزم حدود النقل من العربية إلى الألمانية. ونسأل من الذى يختار الرواية المصرية لترجم إلى الألمانية؟ مصر أم ألمانيا؟ هل يختارها المؤلف أم المترجم أم الناشر، رغبة فى كسب أو تحقيقاً للذات، أو لإرضاء لسياسة ماء، أو للدعاية، أو رمية إلى هدف مثالي؟ أم هل تختارها سلطات حكومية لها مصالحها السياسية أو الاقتصادية أو العقائدية؟ وقد نجد من يتحدثون عما ينبغي أن يكون، وقد نجد من يتحدثون عما هو قائم فعلاً، عن الواقع، وأسلوب هؤلاء أخرى بأن نبداً به، فهو أقرب إلى منافع البحث العلمى.

الاختيار الفردى:

يبدو أن الاختيار الفردى هو أول ما بلغت النظر. ونحن نلاحظ أن الاهتمامات فى مجال الاستشراق وبالتالى مقاييس الاختيار لم تكن تثبت حيناً إلا للتغير مع تغير تغيرات أخرى أشد منها قوة.

كان الاهتمام فى بداية الاستشراق يدور فى فلك الدعوة الدينية التبشيرية أو التصدى الدينى لما لا يتفق مع الدين أو المذهب القائم. ثم تغيرت الاهتمامات مع عصر النهضة ثم عصر التنوير، وفرضت الاهتمامات الثقافية والتراثية نفسها، وتغيرت صورة الاهتمامات الدينية، وصنعت المقاييس التى خضعت لها الترجمة من العربية إلى الألمانية حتى العقد الثانى من القرن الحالى، لم يكن من الصعب إدراك التوجهات التقليدية فى دوائر المستشرقين، حيث ظل المستشرقون القرون الطوال يهتمون تارة بالقصص الدينية، وتارة بالقصص التاريخية، أو يهتمون بالقصص الأدبية التراثية الكلاسيكية، تخرجوا المعلقات والمقامات ولم يحفلوا بترجمة شئ من الأدب الحديث.

وفجأة ظهر من ترجم رواية (المملوك الشارد) لجورجى زيدان فى عام ١٩١٧، وهو مارتين تيلو Martin Thilo. وتشهد هذه الظاهرة على بروز عامل جديد على الساحة وهو المترجم نفسه من حيث هو سلطة اختيار أو السلطة صاحبة الاختيار، أو المشاركة فيه. وبما كان المترجم الفرد يستجيب لذوقه، أو لفكره خطرت بباله، وربما لعبت العلاقات

فيه من النقد كلاماً غير الذى قيل فى بيئته الأولى، وتجمل له قيمة أخرى لم تكن له وهى الصعود به من المحلية إلى درجات أعلى من الإقليمية إلى العالمية.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول إن الترجمة الألمانية لرواية ما ولتكن رواية لجمال النيطاسى، تتميز انتماءاتها بعد ظهورها فى بيئتها الجديدة، الألمانية. فلا يعود مؤلفها الأصلي قادراً على قراءتها إلا إذا كان مسلماً بهذه اللغة الجديدة التى لم يستخدمها هو أصلاً فى الصياغة. وقد يجد فيها القراء الجدد أموراً تثيرهم غير تلك التى رآها جمهور بيئتها الأولى. ولكنها بطبيعة الحال لا تنقطع كل الانقطاع عن جذورها الأولى، وعن انتماءاتها الأصلية. ومن هنا نرى الموضوعات المطروحة للبحث فى مجالات الترجمة أكثر تعقيداً. وسواء كانت أكثر تعقيداً أو لم تكن، فعلى الدارس أن يطرح الكثير من التساؤلات وأن يحرص على ألا تغيب عنه العناصر.

سوق الترجمة وآلياتها:

والناظر إلى سوق الترجمة يجدها سوقاً تحكمها آليات معينة. فالترجمة الأدبية عمل فنى، ولكنها نتاج له منتج، وله مستهلك، ويجرى عليه - سواء رضينا أو لم نرض - ما يجرى على كل نتاج ينتقل من منتج إلى مستهلك فى إطار كيان اقتصادى له آلياته. يلفت نظرنا من بين هذه الآليات:

الاختيار:

فالأعمال الروائية فى العالم كثيرة، وما ينتقل بالترجمة إلى بيئة أخرى يخضع دون شك لاختيار، سواء انضمت أبعادها أو لم تنضم. هناك أولاً اختيار النص، وهناك اختيار منهج الترجمة، وهناك اختيار أسلوب النشر والترويج.

ليس من الممكن على ما يبدو أن نحدد قوة واحدة تحسم الاختيار، فمما نشطت الترجمة نشاطاً واسعاً أو انحسر نشاطها فى حدود ضيقة، لهذه أو تلك من الأسباب، فهناك أولاً عملية اختيار النصوص، يقوم بها فرد أو أفراد أو تقوم بها مؤسسات، وبدوافع مختلفة، قد تتضافر وقد تتعارض، وقد تتوازى أو تتفرق فى غير التقاء.

الاستشراق في ألمانيا الغربية بهذا التطور الذي كان البعض قد طالبوا به في الغرب دون جدوى كبيرة، ثم كان قيامه في الشرق وما حققه من فائدة في عالم السياسة والاقتصاد، من العوامل المشجعة على الأخذ به أو بشيء منه. وسرعان ما رأينا في زماننا هذا كيف تطور الاستشراق الألماني الغربي الكلاسيكي وأدخل في مجالات اهتمامه دراسة العالم العربي الحديث ونقل مختارات من أدبه. وظهر مستشرقون قادرور. على الترجمة الأدبية الحديثة، فترجموا أعمالاً من اختياراتهم، نذكر مثلاً أنيمارى شميل وترجمتها مختارات من الشعر النثائي العربي الحديث: Annemarie Schimmel: Zeitgenössische arabische Lyrik, Tübingen und Basel 1975.

اختيارات دور النشر:

ربما لعبت دور النشر الخاصة التي تدعمها المؤسسات الحكومية أو شبه الحكومية أو المؤسسات الدائرة في فلك السياسة القومية، دوراً في تشجيع الترجمة من العربية إلى الألمانية، كما فعلت دار إردمن للنشر منذ مطلع الستينيات. وقد تقوم دور النشر بهذا الدور مستقلة، متتهجة ما تختاره لنفسها من نهج سياسي أو اجتماعي أو فكري، مثل دار النشر المهتمة بالحركة النسائية التي نشرت ترجمات روايات نوال السعداوى.

اختيار المترجمين المصريين:

وأثر على الاختيار أيضاً ظهور مترجمين مصريين قادرين على الترجمة من العربية إلى الألمانية. فقد قمت باختيار مجموعة القصص القصيرة المصرية التي ظهرت في عام ١٩٧٤ في مجلد *Moderne Erzähler der Welt Ägypten* (إلا ما أصر الناشر لأسباب مالية على الاحتفاظ به من المجلد القديم وما رأى الاكتفاء بمراجعتها مراجعة محدودة). وكان لي أيضاً دورى الأساسى في اختيار منهج الترجمة المباشرة من العربية إلى الألمانية. والطريف أن هذا الكتاب كان المقروض، حسب اتفاق الناشر معى، أن يظهر تحت اسمى «بالاشتراك مع هرمان تسيوك» الذى كان وراء نشر المجلد السابق. ولكن السيد تسيوك استغل تفوقه واتصاله، وغير الغلاف، ووضع

الشخصية دورها، كأن يكون التقى بهذا الكاتب أو ذاك، أو أوقعت المصادفة في يده كتاباً بعينه.

وقد نكتشف فيما بعد أن هذا الاختيار الشخصى كان مصادفة أثرت عليها عوامل استجابة أو رفض لاتجاهات عامة في السياسة أو الاقتصاد مثلاً. ولابد لنا على أية حال من أن ننظر نظرة ناقدة إلى حجم ونوعية استقبال ترجمة رواية جورجى زيدان، التي تشير معلوماتنا العامة الحالية إلى أنه كان محدوداً. وتدخل في إطار الاختيار الشخصى ترجمة أوتو شبيس Otto Spies لثلاث قصص قصيرة لمحمد تيمور وترجمة ماريانة لايار Marianne Lippner للجزء الأول من (الأيام) لعله حسين، وتدل مقدمة المستشرق إينو ليتمان الذى كان أستاذاً زائراً في الجامعة المصرية وشهده طه حسين طالباً على تأثير العامل الشخصى.

اختيار الدولة:

ثم رأينا في مرحلة تالية دخول الدولة بإحدى مؤسساتها مشجعة المترجمين على ترجمة نوعية معينة من الأعمال، فاصدة بطبيعة الحال إلى تحقيق هدف سياسى قريب أو بعيد. وهكذا فعلت جمهورية ألمانيا الديمقراطية عندما كانت تسعى إلى التقرب إلى دول العالم العربى للحصول على اعترافها بها، فترجم هورست لوتار تيفلايت Horst Lothar Teweit في عام ١٩٦١ (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم، ثم أخرجت المطابع في ألمانيا الشرقية مختارات من القصص القصيرة لكاتب مختلفين، (الأرض) لعبد الرحمن الشقراوى.

تحولات الاستشراق:

وقد واکب هذا التحول السياسى تحول في برامج علوم الاستشراق الألماني التي طابعتها الدولة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية بالاهتمام بالعالم العربى المعاصر ودراسته والتقرب إليه، فبرز الاهتمام بترجمة مختارات من الأدب الحديث وبعض الكتب التي تعبر عن فكر جديد. وهكذا تطور الاستشراق في ألمانيا الشرقية إلى حيث اهتم باللغة العربية الحديثة والدارجة واللهجات، والفكر اليسارى، والتاريخ الحديث. واقتنعت شريحة كبيرة من المجددين من أهل

الاختيار اتباعاً لاختيار سابق:

كثيراً ما نجد ترجمة ألمانية اختارتها دار النشر اتباعاً لاختيار دار نشر أخرى أصدرتها بالإنجليزية أو الفرنسية، وكثيراً ما نجد في هذه الحالات أن الترجمة تنقل الترجمة الإنجليزية أو الفرنسية التي أعجبت الناشر الألماني فاعتبرها أصلاً. هكذا نقلت روايات لأليغة رفعت، ولتوال السعداوى ولأهداف سويف إلى الألمانية.

الترجمون:

إذا حاولنا أن نصنع قائمة ميدانية للمترجمين الذين نقلوا من العربية إلى الألمانية منذ بداية هذه الحركة وجدناها تضم الأسماء التالية:

– مارتين تيلو Martin Thilo :

(رواية جورجى زيدان، عام ١٩١٧).

Girgi Zaidan: Der letzte Mamluk und seine Irrfahrten. Ein historischer Roman. Barmen, Klein - Verlag, 1917.

– ج . فيدر G. Widmer :

(قصص محمود تيمور ١٩٣١).

– أوتو شبيس Otto Spies :

(قصص محمود تيمور ١٩٤٩).

– ماريان لاپار Marnane Lapper :

(الأيام)، الجزء الأول دت.

– هورست لوتار تيفيليت Horst Lothar Tewelet :

(يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم ١٩٦١ :

(قصص) لتوفيق الحكيم ١٩٧٠ .

– أنيمارى شيمل Annemarie Schimmel :

(مختارات من الشعر العربي المعاصر).

– هارتموت فيندريش Hartmut Fährndrich :

صنع الله إبراهيم (اللجنة) ١٩٨٧ :

اسمه وحده عليه، وآثرت عدم إثارة مشكلة، على وعد من الناشر بتصحيح هذا الوضع في الطبعة التالية. أياً كان الأمر فقد كانت مجموعة المختارات هذه هي المجموعة الثانية، سبقتها مجموعة أخرى من المختارات التي اهتم بنشرها الناشر ليردمن في مجلد طهر في عام ١٩٦٣ بعنوان (Der Tod des Wasserträgers)

1963 وهو مجلد لم يحط بعدد كاف من الكتاب، ولم يهتم بجودة الترجمة، فقلل عن ترجمات إنجليزية وفرنسية، متفاوتة في الاعتماد عن الأصل، فابتعدت هي عن الأصل بقدر أكبر. ولكنها على أية حال كانت شاهداً على اهتمام جديد، وفتحت الباب أمام مزيد. كذلك لعب ناجي نجيب مترجماً دوراً كبيراً في اختيار النصوص، وفي اختيار أسلوب الترجمة. فكان له اهتمامه بمسرح صلاح عبدالصبور، ووسع ما كنا قد بدأنا من الاهتمام يحيى حقى، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس.

اختيارات المترجمين الألمان المتخصصين:

ويعتبر دخول هارنموت فيندريش ساحة الترجمة من العربية إلى الألمانية علامة كبيرة وهامة في تاريخ الترجمة الأدبية من العربية إلى الألمانية، وهو جدير بكل التقدير والإعجاب والتشجيع. إنه، من ناحية، يمثل هذا الجيل الجديد من المستشرقين المتخصصين على أعلى مستوى في الترجمة الأدبية، وهو ذواق وفنان، وهو واسع العلم بالأدب العربي الحديث، وهو وثيق الصلة بكثير من الأدباء. ومن المؤكد أنه لا يستطيع وحده أن ينقل كل ما يجده جديراً بالنشر، لأن وقته ليس بلا حدود، ولأن الترجمة لا تطعم أهلها، ولابد للمترجم من أن يعمل عملاً آخر يكسبه منه عيشه، وينفق منه على هوايته. لذلك فمن المنصور أن يشكو بعض الأدباء العظام من أن أعمالهم لم تترجم إلى الآن. وقد تسع دائرة المترجمين يوماً فيزيد ما تفرجه المطابع من أدب مترجم إلى الألمانية. ومن المؤكد أن وجود دار النشر لينوس Lenos في بازل بسويسرا، لعب دوراً هاماً في تحريك المياه الساكنة. كما نخص بالتزوية مترجمتين عظيمتين لعبتا دوراً رائعاً في نقل عدد من الأعمال الأدبية المصرية الهامة وبخاصة أعمال نجيب محفوظ، قبل وبعد حصوله على نوبل: دوريس كيلياس (لينيكس) وفيقيه فالتر.

- جمال الفيضاني (الزنبى بركات) ١٩٨٨ ٤
يوسف إدريس: (الحرام) ١٩٩٥ ٤
سلوى بكر (مقام عطية) ١٩٩٢ ٤
سلوى بكر (زهرة المستنقع الوحيدة) قصص قصيرة ١٩٩٤ ٤
إدوار الخراط (ترايبها زعفران) ١٩٩٠ ٤
يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ ٤
بالاشتراك مع إرمجارند شراند؛
Dietlind Schack ديتليند شاك
(مسرحة)
- ناجى نجيب
نجيب محفوظ: (ثرثرة فوق النيل) ١٩٨٢ ٤
يوسف إدريس: (جمهورية فرحات) ١٩٨٠ ٤ أليفة رفعت
(موسم الياسمين) ١٩٩٠ ٤
- مصطفى ماهر:
(قصص قصيرة) مختارة لـ ٣٧ أديب مصرى ١٩٧٣ ٤
طه حسين (الأيام) الجزء الثانى ١٩٨٦ ٤
طه حسين (الأيام) الجزء الثالث ١٩٨٩ ٤
- هورست هان Horst Haan
سيد قطب (طفل من القرية) ١٩٩٨ ٤
- شتيغان رايشموت Stefan Reichmuth
(مسرحة)
- ريجينا كاراشولى Regina Karachoul
موسى صبرى: (فساد الأمكنة) ١٩٩١ ٤
- إرمجارند شراند Irmgard Schrand
يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ ٤
بالاشتراك مع هارتموت فينترش.
- دوريس كيلياس Doris Kilias {إرپنبيك [Erpenbeck]
- نجيب محفوظ: (زقاق المدق) ١٩٨٥ ٤
نجيب محفوظ: (اللس والكلاب) ١٩٨٦ ٤
نجيب محفوظ: (أولاد حارتنا) ١٩٩٠ ٤
جمال الفيضاني (وقائع حارة الزعفرانى) ١٩٩١ ٤
(قصص مختارة) ١٩٨٩ ٤
- فييكه فالتر Wiebke Walter
نجيب محفوظ (ميرامار) ١٩٨٩ ٤
- سوزانه إندرفيتس Susanne Enderwitz
نوال السعداوى: (أغنية الأبطال الدائرية) قصص ١٩٩٠ ٤
- إيفيلين أجباريا Eveline Agharia
سلوى بكر (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) ١٩٩٧ ٤
- سليمان توفيق:
(أليفة رفعت: ١٩٨٩)
ودور النشر التى نشرت ترجمات من العربية إلى الألمانية
وهى:
- إردمن Erdmann
- إديتيون أورينت Edition Orient
- لينوس Lenos
- أونيون Unionsverlag
- أولشتاين Ullstein
- روفولت Rohwolt
- بيك Beck
- ريكلام Reclam (Leipzig)
- فراونوخفيلاج Frauenbuchverlag
- فولك أند فيلت Volk und Welt
- أولفنبوم Olivenbaum

- إديتسيون كون Edition Con.

ونلاحظ أن بعض هذه الدور لم يعد لها وجود مثل إردمن، وبعضها تغيرت أوضاعه بعد الوحدة الألمانية.

دور النشر تشارك في الاختيار:

حاولت دار إردمن أن تخصص في بناء الجسور الثقافية من ألمانيا وإليها، وكان لها برامجها التي اتسعت وشملت العالم كله، وكانت تترجم الآداب الأجنبية إلى الألمانية كما كانت تترجم الآداب الألمانية إلى لغات البيئات الثقافية المختلفة. وكانت بطبيعة الحال تلقى مساعدات من المؤسسات الحكومية الألمانية، ومن غيرها من المؤسسات التي تشجع هذا اللون من النشاط، ثم تعرضت الدار لمشكلات متزايدة وتوقفت في أواخر السبعينيات. ولم يكن برنامج النشر يشمل على دعابة سياسية مباشرة، ولم تكن هناك عناوين مفروضة. ربما كانت هناك خطوط عريضة من قبيل الاهتمام بالكتاب الألمان أينما كانوا، وبخاصة في ألمانيا الشرقية، حرصاً على مفهوم الوحدة الألمانية. ولكن مثل هذه الخطوط العريضة لم تكن تفسر النقل من العربية إلى الألمانية، الذي لم يزد آنذاك عن مجلدين من القصص القصيرة المختارة، ومجلداً من الشعر.

ومن حق بعض دور النشر المكافحة على طريق المثالية والهوة أن ننوه بها. وأخص بالذكر دار «إديتسيون أورينت» في برلين، التي أقامت صاحبها المستشرق ديتلند شاك وأنفقت عليها، ولا أعتقد أنها حققت أرباحاً مادية، وإن كانت دخلت التاريخ بوصفها مؤسسة نشر محترمة تعمل على إقامة الجسور الثقافية بين الشرق والغرب.

وتبين قائمة المترجمات المنقولة عن العربية أن بعض دور النشر الألمانية تختار بناء على ما تلاحظه من نجاح رواية نشرتها دور النشر الفرنسية (أو الفرنسية اللغة) ودور النشر الإنجليزية أو الأمريكية، فتراها أولاً تقوم باختيار الكتاب، وتراها ثانياً تختار منهج الترجمة الذي يجعله يلتزم الترجمة الفرنسية أو الإنجليزية فيما يسمى بالترجمة من لغة ثالثة. (ترجمات روايات نوال السعداوي عن الإنجليزية مثل رواية «امرأة عند نقطة الصفر» التي ظهرت ترجمتها الألمانية في ميونيخ في عام ١٩٨٤، «مسقراط الإمام» في برمن

١٩٩١؛ و«موت الرجل الوحيد على الأرض»؛ و«امرأة عند نقطة الصفر» ميونيخ ١٩٨٥؛ وترجمة رواية «عائشة» لأهداف سويف عن الإنجليزية أيضاً) قد تكون لهذه الدور سياساتها تفضل الأدب الساتلي، أو الأدب المهتم بالبيئة أو الأدب الثوري، فترجم أعمالاً تختارها.

الاختيار المصري الرسمي:

وقد تدخل الدولة عندنا مباشرة فتقوم بعض مؤسساتها الرسمية أو شبه الرسمية بترجمة نماذج من الأعمال الأدبية، إما لتشجيع نشرها على مستوى واسع، وإما سعيًا منها لتكوين صورة عن نفسها ذات سمات إيجابية معينة. وربما كان مثل هذا التخطيط مقابلاً لسمي الدولة إلى ترجمة نصوص أجنبية بعينها إلى لغتها لتبين اهتمامها أو انفتاحها على ثقافة ما.

الاختيار اتباعاً لموجات:

ولا ينبغي أن نفعل عن التيارات أو الموجات التي تظهر على الساحة، فربما تردد اسم أديب لحصوله على جائزة عالمية ضخمه، أو ربما تسلطت الأضواء على أديب لثروته لهجوم، أو جاءت مناسبة مرور كذا سنة على مولده أو على وفاته، أو دار حديث مجدد عن أشياء فيه لم تكتشف بعد، أو تظهر رواية مترجمة إلى الفرنسية أو الإنجليزية فتفتح الباب أمام ترجمة إلى الألمانية. وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل حافزاً على الاهتمام باستكمال ترجمة ما لم يترجم من أعماله إلى الألمانية، وحافزاً في الوقت نفسه على ترجمة أعمال مصرية وعربية أخرى، فالخير عندما يجرى يعم.

وقد تغيرت الظروف فتتوقف مشروعات كانت في بدايتها أو كانت موضع تفكير جدى. فبعد ظهور مختاراتي من القصص القصيرة المصرية في عام ١٩٧٣ مترجمة إلى الألمانية، تحدث الناشر معي لإخراج ترجمة رواية من روايات إحسان عبد القدوس، وكان البعض قد اقترح (لأنطرف) الشمس،) وتناقشنا في طول الرواية، وفي احتمالات اختصار بعض الأجزاء بالاتفاق مع المؤلف، وطالت المناقشة، ولم تنته إلى حل سريع، وهكذا حال طول الرواية دون البدء السريع في التنفيذ، ثم تغيرت الظروف السياسية فنجمد المشروع.

هل الروايات المترجمة تمثل الأدب المصري المعاصر؟

نجيب محفوظ (٧)،

إدوار الخراط (١)،

عبد الرحمن الشرقاوي (١)،

يوسف إدريس (١)

يحيى الطاهر عبد الله (١)،

جمال النيطاني (٢)،

صنع الله إبراهيم (١)،

أليقة رفعت (٢)،

سلوى بكر (٢)،

نوال السعداوي (٤)،

أهداف سويف (١).

وهؤلاء جميعاً أدباء مرموقون، يتفاوتون في الشهرة والانتشار، ولكن كلا منهم يمثل قيمة رفيعة، ويجسد اتجاهًا. وتبين الترجمة والاستقبال في بيئة أجنبية سمات بعينها في الأديب أو في الكتاب، ربما لم تبرز في بيئته الأولى الأصلية، أو لم تبرز بهذا الوضوح أو لم تخط بالقبول بين الشريحة العريضة من الجمهور القارئ، ولكنها في بيئة قراء الترجمة تأخذ صورة أخرى، وتحدث أثرًا آخر. قد تنصير شريحة عريضة من القراء الألمان أن المرأة المصرية أدنية تنقصها الجرأة، أو تتراجع أمام تعبيرات بعينها، فإذا هي ترى في نوال السعداوي أدنية مختلفة تال تقديرًا خاصًا. ومن الممكن أن يكون تقدير القارئ الألماني والأوروبي لسلوى بكر وأهداف سويف أكبر بكثير، وأعمق، من اهتمام القارئ المصري المتوسط. وعلينا أن نجتمع بيانات عن مدى استقبال هذه الترجمات في ألمانيا، ومن هم القراء الذين يطلعون هذه الترجمات، وكيف يفهمونها. وعلينا أن نضيف إليها بيانات عن استقبالها في بلاد أخرى، في فرنسا والبلاد الناطقة بالفرنسية، وفي إنجلترا وأمريكا والبلاد الناطقة بالإنجليزية.

لا يمكن القول إن العدد القليل الذي ترجم يمثل الأدب الروائي المصري المعاصر، ولكنه يمثل وجهات نظر الأفراد أو المؤسسات التي قامت بالاختيار. وتتحرك آليات هذا الاختيار في داخل إطار البيئة المستقبلية. وقد يمكن يوماً ما أن تتسع دائرة الاختيار، ولكن حتى إذا تضاعف العدد، ستظل المشكلة كما هي. فأدبنا العربي في مصر غني بالأعمال الروائية، وفيها كثير مما يتسم بقيمة عالمية إنسانية وما يمكن بالتالي أن يجد له سوقاً في الخارج، ولكننا ما زلنا بعيدين عن إقامة مثل هذه الصناعة، فليس لدينا رجل الأعمال الذي يستطيع أن يستغل هذه الثروة استغلالاً يحقق الكثير من الفائدة في قطاعات أخرى.

نعود إلى السؤال عن الترجمات إلى الألمانية وهل تمثل أدبنا الروائي المصري المعاصر، لنقول إنه من المحال أن تتفق على قائمة من المؤلفات تمثلنا جميعاً. فمعايير الاختيار متباينة أشد التباين، فإذا أخذنا الالتزام السياسي أو العقائدي مقياساً، خرجنا بقائمة تختلف عن القائمة التي تنتهي إليها إذا أخذنا بالثروات مقياساً، أو إذا أخذنا بالتفاعل مع ثقافات العالم المتقدمة مقياساً.

ربما ود البعض لو أن مارتين تيلو ترجم رواية (زينب) لهيكل بدلاً من (الملوك الشارد). ولكن المترجم الذي اختار عملاً من أعمال جورجي زيدان كتلت له وجهة نظره، فقد أعجبه فيه لفته العربية التحررة من المحسنات الكثيرة، وأعجبه فيه أخذه بالتقاليد الروائي المعروف في الغرب، وأعجبه فيه هذا اللون من الرواية التاريخية التي برع فيه ولتسر سكوت وغيره في الآداب الأوروبية.

ما نقله المترجمون إلى الألمانية في فن الرواية يقتصر على الأسماء الثلاثة عشر التالية:

طه حسين (٣)،

توفيق الحكيم (١)،

دراسة الترجمات الأدبية:

وأكثر الذين يتناولون الترجمات بالدراسة يركزون اهتمامهم على إظهار عيوبها، سواء في فهم معنى الكلمات، أو في عدم مطابقة الأسلوب، أو تغيير هدف المؤلف، أو في إحداثها تأثيراً مختلفاً في جمهور المستقبلين الجدد. وهي دراسات لانقول زبها بلا فائدة، ولكنها ليست هي نقطة الارتكاز في التبادل أو التفاعل على المستوى الفكري الفنى. وأنا لا أنصح المترجم على التهاون في فهم المعنى، ولا أنصحهم في إهمال القيم الجمالية للأصل، ولا أجعل من الأخطاء والتحوير قانوناً. ولكنى أريد دائماً أن ندرس الترجمة المائلة بين أدينا، بعد أن فرغ منها صاحبها، ودفع بها إلى الناس، فستخرج منها رأيه وهدفه ومنهجه وتصويره، وتبين هذا كله بعيدة وموضوعية، ثم نقول بعد ذلك نقداً.

ولا ينبغي أن يغيب عنا أن المترجم الأدبي نفسه أديب وأنه في تعامله مع النص الإبداعى الذى ينقله لا يمكن أن يعمو شخصيته. ونحن نعرف ذلك في ترجمات طه حسين لفولتير مثلاً التى يظهر فيه أسلوب طه حسين واضحاً بتمييزاته المحفوظة واعترافيه من القرآن الكريم والتراث العربى القديم.

من هنا، كانت دعوتى إلى الاعتراف بهذه الحقيقة التى أسميتها التفاعل الترجعى مع الأصل، والتى لائنسى إغفال النص الأصلي، أو تعمد الاعتداء عليه، أو تحويره دون سبب. لكننى أنطلق من محاولة ترتيب الترجمات المتعددة المنفردة المتاحة لنا، التى نشرها مترجمون، سواء وصفت بالجودة أو وصمت بالسوء. وكثيراً ما نوه الكتاب بترجمة ابن المقفع (كليدة ودمنة) التى دخلت الأدب العربى من أوسع أبوابه، وترجمة (رباعيات الخيام) لفيتزجيرالد ينطبق عليها الحكم نفسه، والأمثلة كثيرة فى الآداب المختلفة.

ومن الواضح أن الترجمة الأدبية التى تصل إلى مرتبة الروائع فى لغتها لا تمثل إلا نمطاً من أنماط متعددة نصف الترجمات الأدبية إليها. وقد أفضت فى الحديث عن هذه الأنماط فى دراسات متعددة منها تلك الدراسة التى ألفتها فى مؤتمر فاس فى عام ١٩٩٤.

كذلك ليست كل ترجمة أدبية دراسة تفسيرية

للأصل، ولا هى اختصار له إذا طال، أو زيادة فى بلاغته إذا نقصت، وربما التزم مترجم ما بالحرفية، وأقر مترجم آخر التحرر أو التصرف أو الاقتباس أو التخصيص. يبدأ المترجم عادة برغبة فى نقل أثر ما إلى لغة الثانية ليصبح لأصحاب هذه اللغة الاستمتاع العقلى والفنى بما تحول اللغة بينهم وبينه. وتبدأ العملية الصعبة. هذه الولىمة التى أعدها الطاهى الأول وبرع فيها وأمتع بها أهله، يتناولها فى غيبته الطاهى الثانى فيطهرها من جديد، لتكون ولىمة يتمتع بها قوم آخرون. لم يكن الذين قالوا باستحالة الترجمة يمدّين عن الحقيقة، ولكنهم كانوا يمدّين عن الواقع. بين الأديب الشاعر المبدع والمترجم نقاط التقاء ونقاط اختلاف. نقطة الانطلاق التى ينطلق منها كل منهما مختلفة، فبينما ينطلق الأديب الشاعر بكامل حريته من كلمته التى يأتى بها من عالم الإبداع المجهول، ينطلق المترجم من كلمة موجودة أمامه فى الواقع، أو ينطلق من تصوره لكلمة قبلت، لنص مشهود، فإذا هو يتفاعل معه تفاعلاً يحرك عملية الإبداع الفنى فى مجموعها.

والعمل الأدبي، على تفرده، تتحلق من حوله دوائر إطارية تحيط به الواحدة من حول الأخرى، تتسع كل منها لتشمل النطاق الأوسع وهو الأدب، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من سابقه وهو اللغة، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من السابقين وهو الثقافة. وكل هذا يفرض على المترجم من حيث هو قارئ ناقد أن يصنع لنفسه فى ذاته صورة تقوم على التأويل والاستجلاء، تكون تمهيداً للنقل من لغة إلى لغة. فهو مقصر إذا لم يتغلغل فى هذه الأعماق كلها، ونفى على السطح يترجم كأنه ينقل معادلة كيميائية من لغة إلى لغة. عليه أن يجول جولات فى عالم الأدب، ثم فى عالم اللغة من حيث هى وعاء للأدب ولغير الأدب من ظواهر تتركب مركبة اللغة كما يقولون، ثم فى عالم الثقافة من حيث هى وعاء لظواهر تستخدم وسائل التعبير اللغوى ووسائل التعبير غير اللغوى، ثم عليه أن يعي فوق ذلك كله أنه يوشك أن يقيم بناء متفرداً أيضاً تتحلق من حوله دوائر إطارية مختلفة لها مطالباتها المختلفة.

تكون له موهبة فنية وممارسة فنية يستند عليهما في النقل، وتكون ترجماته من الجودة الإبداعية بقدر حظه من الموهبة والممارسة. ومن الممكن أن تكون هناك موهبة نوعية في الترجمة الأدبية، فقد أجمع العارفون بالمازني على أنه كان مترجماً مطلوباً.

وأياً كانت الموهبة من التميز فإنها بحاجة إلى الصقل، إلى ركائز قوية من الدرس والنقد والتدريب. ولكل فنان جمهوره الذي يحبه ويصحب به بدرجات متفاوتة، وليس هناك فنان لكل الناس في كل المصور، وفي كل البلاد، ومن كل الأعمار، ومن كل المستويات الثقافية؛ ولهذا نلاحظ التباين في التقسيم الانطباعي، وفي الذوق والتذوق. ولكن تبقى دائماً المحاولات العلمية لتحديد قدر مقبول من المقاييس الموضوعية.

فإذا سألت نفسى عن اختياري روائي طه حسين، لم أجد إلا إجابة واحدة، وهي أنني اخترتها وحدي، ولم يتدخل أحد في هذا الاختيار الذى حكمه الحب والعقل. فطه حسين شخصية أسطورية ترمز إلى إرادة التعبير التى تحول العجز إلى قدرة، والذين أحياه عشقوا صوته وكلامه وأسلوبه وفكره. وعلى الرغم من أن طه حسين تغفل في أحماق الفكر العالمى، وأتقن الفرنسية حديثاً وقراءة وكتابة، إلا أن عريبته ظلت تتسم بكثير من البلاغة العربية الخالصة.

وبدأت مشكلات الترجمة بعنوان الكتاب. كان من الممكن بطبيعة الحال أن نستخدم المقابل القاموسى المباشر بالألمانية. ولكن العنوان المترجم هكذا لن يسير في القارئ الألماني شيئاً مما أراد المؤلف.

ولهذا انصرفت (كما انصرف المترجمون إلى الإنجليزية والفرنسية ومترجمة الجزء الأول من «الأيام») عن هذه الحرفية، كذلك انصرفت عن إمكان استخدام كلمة مركبة، ووضعت عنواناً رأيته يعبر عن الكتاب كما تصوره وكما صفتها بلغتي الألمانية. ومن البديهي أنني عندما أكتب بالألمانية كتابة قوامى الإبداع أتمثل نفسى مندمجاً في البيئة الألمانية، وألحق في آفاق جرته وشيللر وهولدرلين وريلكه وتوماس مان وهرمان هيسه وكافكا وجوترو جراس وريخت وهابنريش بل.

وكلما كان العمل الأدبي الذى يكلف عليه المترجم واسع الشراء في اللغة، كثير التغفل في الأدب، عميق الشعب في الثقافة، زادت ترجمته صعوبة، وأصبح المترجم يبدل جهوداً فوق جهود من أجل التغلب على مشكلات لغوية وأسلوبية وتقنية مضاعفة، لأنها تتحرك بين ثقافتين ولغتين وعلمين ومبدعين.

تجربتي:

أشير في ختام هذه الدراسة بليجاز إلى تجربتي في ترجمة روايتين هما «الأيام» الجزء الثاني و«الأيام» الجزء الثالث لطله حسين إلى الألمانية. سبقت هذه التجربة تجارب متعددة متنوعة على مدى سنوات طوال، فقد ترجمت إلى الألمانية لإذاعة القاهرة الموجهة مئات القصائد العربية أكثرها من الفترة المعاصرة، ولكنى لم أجمعها في مجلد أو مجلدات. ولا أظن أن هناك شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم أترجم له مختارات من دواوينه: محمد عبد المطلبى حجازى، فتحي سليمان، فاروق جويده، أحمد عبد المطلبى حجازى، فتحي سعيد، جميلة العلايلي، جيلية رضا. ومن قبلهم محمود حسن إسماعيل وصالح جودت والهيمشوى والوكيل. كذلك ترجمت مسرحية (يا طالع الشجرة) وأنتجتها إذاعة ياد ياد على هيئة تمثيلية إذاعية طويلة، ومختارات من التمثيليات الإذاعية المصرية أنتجتها الإذاعة نفسها. وترجمت نحو خمسين قصة قصيرة لأدبائنا المعروفين من جيل طه حسين والحكيم ونيمور إلى يحيى حتى إلى يوسف جوهر ويوسف النوروى ونعيم عطية وأبو المعالي أبو النجا ومجيد طويبا وموسى صبرى.

ولكنى لم أقدم على الترجمة الأدبية إلى العربية أو الألمانية إلا بعد أن جربت قلماً في الإبداع الأدبي في الرواية والقصة والشعر على نحو أتاح لى أن أنضم إلى أصحاب الأقلام وأنتسب لنفسى مكاناً في بعض صفوفهم. وكان على أن أوازن بين الانتفاع وراء الموهبة، والصبر على الدرس والعمل الجامعى فأحجمت عن نشر ما ألفت من شعر ونثر ومسرحية، أو أجلت المشروع كله إلى أجل غير مسمى، وقررت على التركيز على الترجمة والنقد والمقال. لايعنى من هذه القصة هنا إلا أن أشدد على أن المترجم الأدبي لا بد أن

بعض المتابعات أن قارئاً مثل جوته كان يستطيع أن يستخرج من شعر المعلقات ما تنهش له، وأنه كان يعايش شاعراً مثل حافظ الشيرازي في فكره وأحاسيسه وتقنياته اللغوية والأسلوبية.

وقد يجد قارئ ألماني ألم بقدر من اللغة العربية فائدة أو متعة في الاستمانة بالترجمة لقراءة الأصل، أو للنظر في تحول نص من لغة إلى لغة. وهي متعة من نوع خاص، قريبة الشبه بانتقال النص المكتوب إلى الشاشة أو التليفزيون أو خشبة المسرح، أو انتقال الكلمات من قالب القصيدة المكتوبة أو المقروءة إلى قالب الغناء المنفرد أو الجماعي. وقد نفيد الترجمة القارئ لأنها توضح له شيئاً غامضاً، لأن المترجم اجتهد فتحقق من أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث. فليس من رجلي أن يمسك المترجم بالغموض فيصطنعه اصطناعاً في الترجمة، إذا كان في مقدوره أن يوضح. ولهذا عندما ترجمت نصوصاً من العصر الوسيط الألماني لم أصطنع لها لغة عربية قديمة غامضة لتكون موازية للغة الألمانية العليا القديمة أو اللغة الألمانية العليا الوسيطة، ولم أحاول اصطناع سمات لهجات عربية تقابل سمات اللهجات في بعض النصوص القديمة أو الحديثة، فالتزمت في تصويري مطالب بأن يقدم للقارئ الغربي المعاصر له شيئاً مفهوماً على قدر الإمكان، إلا أن يكون غرض النص الأصلي التعبير عن ظاهرة الغموض، أو إبراز لامنتظية الأشياء.

أما الترجمة نفسها، فلم يخطر ببالي أن تكون بديلة عن الأصل، وإنما الذي خطر ببالي أن أستقبلها في عقلي ووجداني، وأتناولها بالتأويل لنفسي، ثم أصوغها بلهجة الثانية، ليطلعها جمهوري، فيرى صورة طه حسين انمكتت في مرآتي، أو ارتسمت في لوحة رسمتها بغرشتي والرائي. كيف تنقل جملة طه حسين المنقضة، التي كان يهز رأسه وهو يبدعها، ويهز رأسه على إيقاعها وهو يطلعها، إلى جمل ألمانية مماثلة؟ لن نستطيع أن نكره اللغة الألمانية على الاستجابة لمطلبيك. ولو استطعت، فسيجد القارئ الألماني فيها غربة قد تعطله عن القراءة. عليك إذن أن تكتب جملتك الألمانية السلسة، وأن تضع فيها بقدر بعض هذه السمات. فإذا كرر طه حسين كلمة ما خمس أو ست مرات، وقلبها على أوجه مختلفة من التصريف اللغوي والجمالي (وقد يكرر أكثر من ذلك) لم نجد لذلك مقابلاً مباشراً في اللغة الألمانية الحديثة التي لا تحب التكرار، ولم يكن بد من الاكتفاء بقدر محدود من التكرار بين الفينة والفينة، مرتين أو ثلاث مرات، والتأكد من أن التكرار لن يؤدي إلى نتيجة عكسية.

وكلف طه حسين بأسلوب القرآن الكريم الذي يذوب في لفته فيمنحها رفعة وجمالاً، واستشهاده بالشعر العربي القديم وإشارته إلى قبائل العرب وما كان بينها، كل هذه أمور عندما تنتقل إلى القارئ الألماني تتخذ مذاقاً آخر. وسيجد القارئ الألماني نفسه مطالباً باتخاذ وضع استقبال هذا العمل الفني الأجنبي وإفساح الصدر لما يكون فيه من سمات غريبة، لها جمالياتها التي عليه أن يسلك إليها سبلها. وقد عرفنا من



فى العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية (الجزء الثالث)

دراسات، شهادات، مناقشات

آفاق نقدية



التأويل واللغة والعلوم الإنسانية

هانس جيورج جادامر*

الفيزيائيين في أكاديمية العلوم بهأيدلبيرج، قمت بوصف الاختلاف الكائن بين الاختلاف الألسني وأهمية اللغة بالنسبة إلى الآداب من جهة، واللغة الرياضية الضرورية لعلوم الطبيعة من جهة أخرى. أجباني زملائي الفيزيائيون: «طبعاً! لكن ماذا تعني الرياضيات؟ إننا نجهل ذلك، لكن فيما يتعلق باستعمالنا للرياضيات، هو الاستعمال نفسه الذي تصفه كطريقة نحو إدراك الحقيقة بتأويل الظواهر ووصفها ومجازة التناقض... إلخ. اللغة هي أيضاً، بالنسبة إلى الفيزيائي أداة، أو ربما طريقة، أو مخطط إجمالي يحدده سلفاء.

لقد أشار بعض الفيزيائيين إلى أهمية اللغة الأم من حيث هي قاعدة لكل اتفاق وتعاقد Abkommen وينطبق هذا أيضاً على الرموز الاصطناعية في العلوم. من جهة أخرى، نسعى - في العلوم الإنسانية - إلى تأكيد أن الطريقة المثلى في تحليل النصوص (الفهم التاريخي والتراث المتدمج والمتجدد) ليست الهدف الأسمى ولكن فكرة العلم تشتمل

أعتقد أن مشكل الهيرومينوطيقا⁽¹⁾ Hermenutik لا ينحصر في المشكل المنهجي (الميثودولوجيا) للعلوم الإنسانية ولا ينجم عن المناقشات الحالية حول الطرق والأساليب العلمية في التفكير والفلسف، وإنما هو مشكل إنساني ينصب حول قدرات الوجود الإنساني التي قد تنطرق إليها يوماً ما. فلقد دفعته المناقشات العريقة حول الافتراضات المنهجية للعلوم الإنسانية في هذا الاتجاه. فلاختلاف الذي نقيمه بين العلوم الإنسانية وعلوم الطبيعة غير مرضي من الجانبين. لا يرضى العلماء اليوم (واعتقد أنهم على حق) أن نحصر هذه العلوم في حل المشكلات (المعرفية) بواسطة قانون السببية. يؤكد هؤلاء العلماء أن مشكلة اللغة أو المشكل الألسني - في الحقول الأساسية للنظرية الحديثة - هو أيضاً مشكل ذو أهمية فائقة ويشغل مكانة رئيسية (في المناقشات الفكرية المعاصرة). أذكر أنه إثر مناقشة جمعته مع بعض

* ترجمة: محمد دولقي الزين، باحث جزائري، جامعة بروفانس، فرنسا.

يعطى المشروعية في تأويل هذا التراث بما هو تراث ليس حكرًا على أشخاص معيّنين أو شخصيات معيّنة وإنما هو تراث مشكل من اجتماع آراء الأولياء، الذي، بسبب المشاركة هذه، يزعم أنه يمثل قانون أو قاعدة كل الرسالة المسيحية؟ فهذا مثال آخر، وتكون الآن لماذا لا تتفق مع نظرية الإنتاج الحقيقي (للمعنى الأصلي) المؤسسة على دعامة الفكرة القائلة بالتبوع العبرى المشترك.

لكنني تساءلت بعد ذلك: وماذا عن التاريخ؟ لدينا هنا نظرية ممتنة لبعض وجهات النظر ولكنها تحتمل بعض النقاط المشتركة فيها. النظرية التي تستطيع تفسير إمكان إيجاد المعنى وتأويل المعنى الحقيقي للتاريخ هي - في نظري - فلسفة هيجل. لأن هيجل قد قال: ثمة نقطة يلتقي ويتطابق فيها مستوى الإنسان العظيم وأفق ونشاطه مع النزعات العامة والكونية للعصر. يسمى هيجل هذه الفكرة: die Gerchäftsträger des Weltgeistes وتعني هنا: البعد الذاتي للإنسان الذي يعبر في الوقت نفسه عن النزوع الحقيقي للعصر. هكذا يمكن تأويل نزعات العصر بتأويل مقاصد هذا الشخص وأفكاره. لكن، حتى إن تضادنا مناقشة مزاعم الفيلسوف في اختصار عبقرية أبطال التاريخ في فكره الخاص، فمن الواضح أنها استثناءات وأن تجربة التاريخ لا تعني بتاتا تطابق أبعادنا وأهدافنا الشخصية مع النزعات الحقيقية للأحداث والوقائع. بالعكس، تجربة التاريخ هي - عموماً - علامة الوقائع المتغيرة والطارئة. نسئ هذا في ألمانيا Schicksal، أي مصير، لكن كلمة مصير تستلزم صاحب المصير، وعليه من الضروري أن نرى أن مسألة معنى التاريخ (نزوع الأحداث) لا تطابق مع أفاق وأبعاد الفاعلين أو حتى مع قائد مشهد التاريخ وموجه مجرى الأحداث. المؤرخ والفيلسوف الشهير كوليتجود Collingwood أعاد استثمار (بنوع من التعديل) النظريات الهيجلية، ولكن بالملاح غير المرضية نفسها. فقد أعطى المثال التالي: معركة ترافالجار Trafalgar - هذا التحقيق الحاسم في تاريخ الإمبراطورية الإنجليزية - مفهومة في جميع مستوياتها ومسارها لأن الأميرال نيلسون نجح فيها ونفذ فيها خطته (الحربية). وعليه، يمكننا وصف قصيدة هذا الحدث بوصف مقاصد

أيضا على قضايا ثابتة وتتطور على الطبيعة الإنسانية غير القابلة للتغيير وأيضاً نتائج اكتشافات ومناهج علم الاجتماع والأنثولوجيا. طبعاً هذا القلق الذي نستشعره إزاء العالم التاريخي معقول جداً، وأعتقد أن دور الفلسفة اليوم هو إيجاد أرضية مشتركة تضم الاتجاهات والنزعات المختلفة جميعاً التي تتطور في أبحاثنا وتحقيقاتنا. هكذا يتلاشى التعارض القديم بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية وتصبح المناقشات حول اختلاف المناهج وتباينها عديمة الفائدة في الوقت الراهن. تستند بداية أبحاثي إلى كون أنني كنت أشتغل مترجماً، وسألني طلبتي إذا كان بإمكانى تحليل وتفسير هذه الطريقة في تدريس الفلسفة. لماذا نغضو هذه الطريقة في تأويل النصوص نشاطاً فلسفياً حقيقياً وليس محض انصراف إلى (دراسة) التاريخ كما يقال غالباً وكما هو الحال دائماً؟ للإجابة عن هذا السؤال، بدأت في التفكير حول بعض الافتراضات الخاصة بتجربتنا في الفن وتجربتنا في التاريخ.

عندما أقدمت على دراسة التراث التأويلي، وجدت أن هذا التراث يتمحور حول فكرة التكرار المنتج للفعل الأصلي للإنتاج (الفني أو الأدبي أو الفلسفي). يعد مفهوم التبوع العبرى المشترك مفهوماً أساسياً ومحورياً في نظرية الفهم البشرى الخاصة بالرومانسية والوارثين عنها. لكنني لم أوافق هذه الفكرة وسأعلن لماذا. أولاً، ألاحظ أن فكرة التبوع العبرى المشترك هي فكرة مغرورة. لا أعتقد أنه بإمكانى فهم أفلاطون أو أرسطو أو هيجل باستنادي إلى هذه الفكرة. لكن هناك أمثلة أكثر صعوبة مثل عمق التراث الديني والأساطير والحكايات. لا تصادف في هذه الحالات أى كاتب عبقرى أو نبوغ عبقرى مشترك. حتى إن كان هناك كُتّاب، مثل الإنجيليين والقديس بولس، فمعصاً لا شك فيه أن المحتوى (المعنى) الحقيقي للإنجيل لا يتطابق مع وجهة نظر كُتّابه. فهي مسألة صعبة جداً. للاهوت الحديث الجدارة في عزل وجهة نظر القديس بولس حول مسألة التجلي الإلهي في يسوع - المسيح. لكن النشاط الرئيسى الذي يقترحه التراث الديني لا ينحصر في هذه الدراسات التي تعزل وتفصل وجهات النظر المختلفة للكُتّاب الذين لهم الفضل في تدوين هذا التراث ونقله. وعليه نطرح السؤال التالي: ما الشيء الذي

العبقرية *genie* كلمة مشتقة - كما تعلمون - من اللاتينية وهما *ingenium* عبارة عن لفظ يدل على أنه مسألة حدس وإبداع خلاق يشكل العبقرية، بمعنى أنه ليس مسألة منهج وليس هناك أى إمكان فى تكرار هذه الفريضة والموهبة الخلاقة أو تطبيقها أو منتهجتها. وبالتالي، فإن المؤول لا يمكنه إعادة إنتاج الإبداع الأصلي وإعادة تأويله (بناء الأصل)، بمعنى فصل الإبداع أو الإنتاج.

نجد، فى الأدب التأويلي، الأوهام نفسها الرامية إلى إيجاد الألف الحقيقى للشاعر وتجديده وبناء الإمكانات الخاصة بلفظه وأساليب تعبيره، فنؤول عندئذ الشعر بتكرار الفعل المنتج والمبدع. أعتقد أن هذا الأمر وهمي. إذا كان من السهل كتابة شعر جيد، ستكون جميعاً شعراء. وإذا كان الشاعر بإمكانه أن يفسر فى كل ما يريد التعبير عنه، أعتقد أنه أمر لا طائل تحته. ثمة مسافة يتعذر غمرها بين الإنتاج العبقري والتجربة التي نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية (لحظة الالتقاء بها). لهذا السبب نلتصق بفسر تجربتنا التأويلية، وتعلمنا هذه التجربة أنه لا يمكن استنفاد أعمية الأثر الفني وبالمقابل ليس عبثاً أن نخضع (ونستجيب) إلى المعنى العميق المكتشف.

ذلكم هو منطلق نظرية التأويل كما رسمت معالمها وعملت على ترقيتها وتطويرها واكتشفت على الترتيبا مسجونون داخل استلاب نسيمها التاريخية *Historismus*. فمن البديهي طبعاً أن فهم شعر من الأشعار ليس هو نشاط البحث التاريخي. فهذه التجربة تمنحنا ونستولى على إدراكنا ونريد تأويل تجربتنا فى حد ذاتها، وإنما الشئ الذى يمتد فى العمق. فمن الواضح أن ما نتطلع إليه ونسعى لفهمه وإدراكه ليس هو الذاتية الخلاقة لصاحب الأثر (الفنى أو الأدبي). وعليه تساءلت: ما مسار ومعيار هذا التأويل؟ وبوصفي فيلسوفاً اشتغلت كثيراً على النصوص الكلاسيكية طرحت السؤال التالي: ماذا يحدث عندما نؤول - بشكل صحيح - النص الفلسفي؟ فاستجبت - وأعتقد أنها مسألة مقننة - أن هناك دوماً وساطة تضمن التواصل بين نظرتنا اللغوية للعالم ولغة النص. نجد أحياناً عند الفيلولوجيين تقاليد الاحتفاظ بالألفاظ كما هي معطاة فى النصوص ويستعملون

الأميرال وتحديدها. إذا لم يفعل نيلسون (فى مهمته) يصبح هذا المسار مستحيل التحقق. أجد أن هذه النظرية تعمل على تأدية دور الواقع. فالتاريخ - عموماً - غامض وملتبس ويطرح - بالنسبة إلينا - مشكلاً عريضاً. فهو يدعونا إلى تأويل جميع المصادر والمنطقات قصد اكتشاف مسار الحدث دون أن نوجد فى الوضعية الملاحظة التي تسمح لنا بتحديد شخص معين يكون هو صاحب هذا الحدث والفاعل فى مساره وتوجهاته. بتحليل ودراسة أعمال دلتاي - التي كانت مهمة جداً فى معالجة هذه المسائل وتطويرها فى ألمانيا - أجد أنه (أى دلتاي) لم تكن لديه الوسائل والأليات الكافية لتفسير هذه المسائل. فمن البديهي أن يفضل السيرة (ترجمة حياة) وخصوصاً السيرة الذاتية *Autobiographie* بقصد إيضاح إمكان تأويل التاريخ وفهم - بشكل واضح - منطق الأحداث، لأن *der wirkungs - Zusammenhang* (عبارة لدلتاي يتعذر ترجمتها) بمعنى ارتباط الأحداث يشكل جملة النتائج دون أن تكون بمنزلة عن الارتباط المعيش فى ذاكرة التجربة الفردية. لكنه استثناء أن يصبح شخص ما المؤول أو شاهد (مباشر) بديلاً عن الأحداث التي تقع وتتجلى للعيان (هنا) والآن. نشاط المؤرخ هو - عموماً - على العكس من كل هذا.

لا يمكن للمؤرخ أن يفصل (المسافة الضرورية للحكم والتقييم) لكي يتمكن من وصف كل الظروف التي تمتزج وتتداخل وتشابه مشكلة بذلك الأحداث والوقائع (فى خصوصيتها). لهذا السبب، ليس فى إمكان المؤول الاستناد إلى شاهد مباشر. فالتشاطر (التأويلي) صعب ومعقد، لأنه ليس لدينا فاعل (فريد) يصنع التاريخ ويؤثر فيه، وقواعد الفيلولوجيا لا طائل تحته.

ثالثاً، قمت بدراسة المفاهيم الأساسية لعلم الجمال، لأنه لا يمكننا تأويل الأثر الفني بناء على فكرة النبوغ العبقري المشترك مع صاحب الأثر وإعادة تشكيل الإنتاج (أو البناء) الأصلي. لقد كان إسناويل كانط على حق عندما اعتبر أن الأثر الفني تشكله العبقرية بحيث إننا نفهم (من مفهوم العبقرية) استحالة تقليد (صاحب الأثر) واستحالة إدراك إمكان إنتاجه (الفنى) أو تقنيته وتصورها.

تخسر اللغة ولا تقيد من تجربتنا وإنما هي مجرد وسيط يربطنا بالأمور. فهو بلا شك ربط محدود، لكن يمكن أن نغير نظرتنا وأن نمثل وجهة نظر أخرى، داخل لغة أخرى... إلخ. وعليه، تغدو مسألة الهيرومينوطيقا مهمة وأساسية ولا تنحصر في المسألة المنهجية للعلوم الإنسانية؛ لأن الارتباط بالعالم (والاقتراب منه) بواسطة اللغة ليس مسألة خاصة بالعلوم الإنسانية وإنما بالبعد الإنساني عموماً. لمرض وتحليل هذا البعد، ينبغي طبياً ملاحظة كل أشكال وإمكانات اللغة، وأعتقد أنه ثمة تقريب خصب ومتنوع - لم يستعمل بعد - بين تحليل اللغة اليومية في إنجلترا تراثنا (الفنوي) الغاري (في أوروبا).

غير أنه ينبغي الذهاب إلى أبعد من ذلك وهي آخر محاولة أريد الإشارة إليها الآن. يتعلق الأمر بعالية هذه المسألة (التأويلية). نجد هنا (في الفلسفة الحديثة) وجهتي نظر: علامات عن وجود قاعدة مثالية وحيدة للمعرفة هي قاعدة التحقيق. طبياً، دون تحقيق (مهما تكن طبيعته)، ما نفكر فيه يظل اعتباطياً. لكن، ليس التحقيق مجرد تحقيق مجهول يعم في ميدان البحث العلمي. أعتقد أن كل حياة إنسانية تستند إلى تجارب قابلة للتحقيق. كما أن حقيقة التجربة لا تنحصر في التجربة المجهولة للعلوم. وعليه، أشترت في كتابي^(٢) إلى أهمية فرنسيس بيكون F. Bacon، لأنه أول من تطرق إلى الأحكام المسبقة الحاسمة بخصوص الاستعمال المنهجي للعقل. فهي ليست طبياً مسألة نظريتها. إنما منحصرين تماماً داخل انشغالنا وأحكامنا المسبقة إلى درجة أن معرفة القواعد والمناهج لا تكفي بتاتا في تفادي الخطأ في تجربتنا الإنسانية. فهذا شيء ربما يكون ممكناً داخل مسار التقدم العلمي. أين يقوم الأفراد بتصبحهم بمضهم بعضاً ضمن الجوهولية المفروضة المنتجة التي تغير العالم كما نراه وتمثله اليوم؟ لكن هناك بعداً آخر أو بالأحرى ثمة حدود. يمنحنا العلم - بكل مساراته التقدمية - لجنة من الخبراء. لا يوجد مشكلات لا نضمّ تقارباً علمياً ممكناً حيث يوجد الكفاءات والسيادات. نحن الفلاسفة مرغون على البت في مسائل في حياتنا كل لحظة دون التحكم من الاستناد إلى حكم (الضمير). لقد سمعت يوماً محاضرة فيلسوف

المزدوجتين قصد إفهام القارئ بأنهم لا يقومون سوى بتكرار عبارات صاحب النص. أعتقد - في مثل هذه الحالة - أنه زوغان وتهرب وتجنب للمسألة التي يطرحها النص. ينبغي أن نؤوّل «النص»، لأنه ينبغي أن نفهم «دلالته». التأويل والفهم، معناه أنني أفهم وأعبر عن دلالة النص حسب أقوالى وتعبيراتى الخاصة. لهذا تعتبر الترجمة إحدى النماذج والقواعد الهامة في التأويل، لأن الترجمة نرغمنا ليس فقط على إيجاد اللفظ (المناسب) وإنما أيضاً على إعادة بناء وتشكيل المعنى الحقيقي للنص داخل أفق لنوى جديد تماماً. الترجمة الحقيقية تستلزم دوماً الفهم الذي يسعى إلى تفسيره وتوضيحه. أعتقد - وهو أمر لم يناقش بإسهاب - أن الترجمة تستحيل دون فهم دقيق وصحيح مثله تماماً مثل الفهم الذي نستعين به في إدراك خطاب في لغتنا الأم. وعليه، نظام الأشياء هو على النقيض من ذلك: عندما نفهم «النص» يمكننا عندها مباشرة الترجمة، لأنه لا يمكننا الشروع في الترجمة دون أن نفهم مسبقاً حول ماذا يدور موضوع النص. فهذا أمر واضح. لإدراك هذه الحقيقة، ينبغي تجنب قهريه وصرامة الميثودولوجيا العلمية. وعليه يتمثل منطق تأملاتي الفلسفية فيما يلي: هل يتعلق الأمر في الفلسفة بحالة خاصة أم بوضعية الإنسان الأساسية في كل تجربة؟ كيف تشكل ونمارس تجربة العالم؟ أليس - دائماً - بواسطة اللغة نقرب من الأحداث والوقائع، واللغة هي التي تكون مسبقاً إمكاناتنا في تأويل نتائج ملاحظتنا ومعايشتنا (لهذه الأحداث)؟ إذا كان صحيحاً أن اللغة مسألة حاسمة في ربطنا بالأمور، فإننا نجد أن هذه الوضعية - كما تمثل أمناً - مريعة بالنسبة إلى قيم معرفتنا بالعالم، لكن أعتقد أننا نبض قيمة إمكانات اللغة. يبدو لي أن النسبية المشتبه فيها - تباً لتقييدنا لتنوع وتعدد اللغات - عبارة عن وهم. هناك ظاهرة الترجمة وظاهرة تعلم لغة أجنبية واستعمالها وتشكيل عدة قواعد أجنبية واستعمالها، ولا نعتقد أبداً أننا نفقد شيئاً بتعمقنا في دراسة لغة جديدة. بالعكس، ندرك بأن الأشياء تصبح واسعة ومتجددة، وهذا أمر تثقيفي وجدير بالاهتمام. النظرية الكفيلة بوصف هذه النتائج هي نظرية الهيرومينوطيقا. هذا يعنى أن كل لغة لها إمكان التعبير عن كل شيء. لهذا السبب، لا

معرفة على وضعيتها الشخصية هي أكثر عالية (ونعميمًا) من عالمية العلوم (التجريبية). ثمة في الحقيقة تشابكات. أعتقد أن الافتراضات الأساسية أو الحاسمة في العلوم الاجتماعية تنتج دومًا عن هذا الحقل الأساسي الذي تنفق وتتوافق في أبعادها: أين ينفي لكل واحد منا أن يدمج جميع المعارف التي يكتسبها من دراساته أو من تجربته الشخصية. بهذا المعنى، لست مندهشًا إذا كان في اللحظة التي يرتقى فيها تقدم العلوم وتأثيرها على الحياة الاجتماعية فإن التفكير في حدود إمكانات هذه العلوم وفائدتها بالنسبة إلى التجارب الأساسية للحياة الإنسانية يرتقى ويزداد أيضًا. أعتقد أن كلمة هيرمينوطيقا - مثل كل الكلمات المستعملة - فهي كلمة مطابقة للعادة الجارية - يمكن أن تلخص مقارنتنا لمشكل إنسانيتنا وهو مشكل أساسي حاولت هنا وصفه وتقديم خطوطه العريضة.

إنجليزى معروف وضع تصميمًا حول إمكان وجود أخلاق إمبريقية (تجريبية). فخلص إلى أن هذا الإمكان لا يمكن دحضه. في الواقع، لم تغلق الحضارة الحديثة الآن في تقديم السلوكيات التي تسمح بإيجاد رفيق الحياة. لكن، في نظره، اليوم الذي تقوم فيه (الحضارة الحديثة) بالتماس «إتيكا» (أخلاقيات) متطورة والتماس جماعة الخبراء، فإن كل مشكلات الإخفاق في الزواج تختفى. أجد أن المثال مقنع للكشف عن جنون هذه الطموحات والمزايع. يشير المثال إلى أن الشرط الإنساني يقتضى - إزاء الفكرة العالمية للعلم والبحوث العلمية - اندماجًا فرديًا لجميع نتائج هذه البحوث. فهذا يرتبط، من منظوري، بكل الحالات التي نحن فيها مسؤولون عن حياتنا وهذا يؤكد تجاربنا في الفن والتاريخ والفلسفة والدين. أعتقد أن عالمية العلوم وكذا قاعدة التحقيق السائدة فيها محصورة. ولهذا السبب فإن الهيرمينوطيقا (الفائدة في إدماج معرفتنا) التي نتوخى فيها تطبيق كل

هوامش:

أما استعمال صيغة «هيرمينوطيقا» فهو أقرب إلى روح الكلمة نفسها، فهناك دوماً كلمات أجنبية هي في عداد الشذوذ لرجعته (intra-ductible) (الترجم).

(٢) كتابه الرئيسى: الحقيقة والمنهج: القواعد الأساسية في فن التأويل

الفلسفى (الترجم): Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik;

Tübingen, 1960;

Gesammelte Werke, I. Tübingen, 1990.

(١) الهيرمينوطيقا يمكن تعريفها بـ «التأويلية» أو «علم التأويل» أو «فن التأويل»، وهي كلمات تميز بالأحرى عن اصطلاح. ونسب صيغة «فن التأويل» لأن التأويل هو فن ترجمة وتفسير النصوى أى "abs" باللاتينية و "Kunstlehre" بالألمانية أى آلية أو تقنية، ولأن شلايرماخر نفسه (أحد أعلام التأويل في ألمانيا في القرن الثامن عشر) يقول: «التأويل عبارة عن فن». وهناك صيغة «علم التأويل»، لكن الهيرمينوطيقا عبارة عن آلية وأداة وتقنية (ترجمة وتفسير وفهم ومقارنة ومقارنة) وليست نظرية أو علم.

تصويب

صدر الممد السابق من «فصول» تحت تاريخ شاء

١٩٩٧ والاصواب ١٩٩٨

عمليات القراءة

مقاربة ظاهرية

ثولفجانج إيزر*

الأدبي والنص، ولا يتطابق وطريقة إدراك النص، ولكنه في الواقع لابد أن يقع في منتصف الطريق بين الاثنين. العمل الأدبي شيء أكثر من النص، فالنص يعني الحياة حال إدراكه. مع ذلك، لا يعني هذا الإدراك شيئا إذا جاء مستقلا عن المزاج الشخصي للقارئ، مع أن هذا الإدراك يتأثر بدوره بأساليب النص المتنوعة. إن التفاه النص والقارئ هو ما يأتي بالعمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تعريفه أبداً على نحو دقيق، ولكنه لابد أن يظل واقعياً على الدوام، كما أنه لا يتطابق ومزاج القارئ الشخصي.

إن واقعية العمل الأدبي هي ما يمنح النص طبيعته الديناميكية، وهي أيضاً الشرط المسبق للتأثيرات التي يحدثها العمل. وكما يستخدم القارئ المنظورات المختلفة التي يقدمها له النص لكي يتمكن من الربط بين الأساليب (والصور التخطيطية) فإن القارئ أيضاً يفهم النص في الحركة، وينتج عن هذه العملية في النهاية إيقاظ الاستجابات

عندما نأخذ عملاً أدبياً بعين الاعتبار، فإن النظرية الظاهرية في الفن توجه الانتباه كله إلى أن المرء لا يجب أن يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل عليه أيضاً - وبقدر مماثل - أن يراعى الأفعال المضمنية عند تلقي هذا النص. هكذا، يوازن رومان إنجاردن Roman Ingarden بين بنية النص الأدبي والطرق التي يتم إدراكه بها^(١). يقدم مثل هذا النص «صوراً تخطيطية schematised views»^(٢) يمكن من خلالها تسليط الضوء على مادة الموضوع، والواقع أن الضوء يسقط على فعل الإدراك. بناء على ذلك، يكون للعمل الأدبي قطبان؛ يمكن أن نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، حيث يشير القطب الفني إلى النص الذي أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي يقوم به القارئ. ونتيجة لهذه القطبية، لا يمكن أن يتطابق العمل

* ترجمة على غفيلي، شاعر وباحث مصري.

دائما على الشخصية... وتجعلنا تحولات الحوار وانحناءاته في ترقب وقلق، حيث يكون نصف تركيزنا واقما على اللحظة الراهنة، ونصفه على المستقبل.. هنا، في الواقع، في هذه القضية الممتدة، وفي القصة الرئيسية تكمن عناصر عظمة جين أوستن^(٤).

إن السمات غير المكتوبة لمشهد واضح التفاهة، والحوار غير المنطوق داخل «التحولات والانحناءات»، لا يدفعان القارئ إلى الفعل فحسب، بل يقودانه إلى إلقاء الضوء على أطر عديدة تقترحها المواقف الواردة، إلى الدرجة التي نكتسى هذه الأطر معها واقعية خاصة بها. وكما يمنح خيال القارئ هذه الأطر حيويتهما، فإن هذه الأطر بدورها ستوازن تأثير الجزء المكتوب من النص. هكذا تبدأ العملية الديناميكية: يفترض النص المكتوب حدودا بعينها على تضميناته غير المكتوبة، وذلك حتى يمنع هذه التضمينات من أن تصبح مشوشة وغائمة أكثر مما يجب، لكن هذه التضمينات التي صنعها خيال القارئ في الوقت نفسه، تضع الموقف المقدم في مواجهة خلفية النص التي تمنح الموقف أهمية أكبر مما يبدو أنه قد أحرز بنفسه. بهذه الطريقة يتخذ المشهد التافه فجأة «شكل الحياة الطبيعي». وحيث لم يطلق بعد اسم على ما يؤلف هذا الشكل، سندعه يفسر في النص، على الرغم من أنه يمثل، في الواقع، المنتج النهائي للتفاعل بين النص والقارئ.

- ٢ -

السؤال الذي ينشأ الآن هو: إلى أي مدى يمكن لعملية كهذه أن توصف بشكل مدرسي؟ سميا وراء هذا الهدف، يفرض التحليل الظاهراتي نفسه، خاصة، والملاحظات المتناثرة هنا وهناك إلى الآن قد حققتها القراءة السيكلولوجية التي تميل بصورة رئيسية إلى أن تكون تحليلية نفسيا، وهكذا فقد تقتصر على أفكار محددة سلفا تهتم باللاوعي. ومع ذلك، سوف نلقي نظرة عن قرب على بعض الملاحظات النفسية الجديرة بالاهتمام.

بدخله. هكذا، تدفع القراءة بالعمل الأدبي كي يكشف عن خصائصه الديناميكية المتأصلة، ولا يعد هذا اكتشافا جديدا، وهو ما توضحه لنا المراجع التي وجدت، حتى، في فترة نشأة الرواية الأولى. يقول لورنس ستيرن Lawrence Sterne في (ترسترام شاندي) Tristram Shandy:

لن يجزئ مؤلف - يفهم تماما حدود الذوق واللباقة - على التفكير في: أن الاحترام الحقيقي الذي تمنحه لفهم القارئ، هو أن تقسم هذه القضية إلى قسمين بصورة لا خلاف حولها، وأن تدع له شيئا كي يتخيله بدوره، بالضبط كما تدع لنفسك، فما أفضل هو أنني أمتحه إطرء من هذا النوع، وأفضل كل هذا متكا على قدرتي على إيقاء خياله مشغولا مثل خيالي^(٥).

إن مفهوم ستيرن للنص الأدبي هو أن هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال، فإذا منح القارئ القصة كلها ولم يترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدا، وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نمنح الأشياء جاهزة. لهذا، يجب أن يرى العمل الأدبي بالطريقة التي تحرك خيال القارئ بهدف أن يفهم الأشياء بنفسه، وستكون القراءة مجلبة للسعادة، فقط، عندما تكون عملية نشطة ومبدعة. ربما لا يذهب النص، في عملية الإبداع هذه، بعيدا بما يكفي، وربما يذهب أبعد مما يجب، لذلك وجب علينا القول إن هذا الضجر والإرهاق سوف يشكلان الحدود التي سيرتك عندها القارئ حلبة الصراع.

تظهر ملاحظة فيرجينيا وولف Virginia Woolf في دراستها عن جين أوستن Jane Austen المدى الذي تخفف به الأجزاء «غير المكتوبة» من نص مشاركة القارئ:

إن جين أوستن هي عاشقة المواقف العميقة أكثر مما يبدو على السطح، إنها تستثيرنا لنحصل على ما ليس هناك. إن ما تقدمه، كما يبدو، هو مقدار ضئيل، يتشكل من شيء ما؛ ذلك الذي يتمدد في عقل القارئ، ويمنح مشاهد الحياة التافهة ظاهريا شكلا أكثر حيوية. يتم التوكيد

في نقطة بداية للتحليل الظاهراتي، علينا أن نختبر الطريقة التي تعمل بها الجمل المتنابهة، حيث تؤثر كل جملة في الأخرى، وسيكون لهذا أهمية خاصة في النصوص الأدبية، إذا أخذنا في الاعتبار حقيقة أن هذه الجمل لا تتماثل مع أي حقيقة موضوعية خارج نفسها. إن العالم الذي تقدمه النصوص الأدبية قد شيد على ما أسماه إنجاردن «الجمال المتعلق المقصود» Intentional sentences correlative :

تتصل الجمل بطرق مختلفة لتشكيل وحدات دلالة أكثر تعقيدا، تلك التي تكشف عن بناء متنوع بدرجة كبيرة، فتكون سببا في بزوغ كيانات مثل القصة القصيرة، الرواية، الديالوج، الدراما، نظرية علمية.. في التحليل الأخير هناك بزوغ لعالم خاص، مع أجزاء مكونة تتحد بهذه الطريقة أو تلك، ومع كل التنوعات التي يمكن أن تحدث داخل هذه الأجزاء - يشبه هذا كله علاقات مقصودة إلى حد بعيد بين تراكيب الجمل، فإذا شكلت هذه التراكيب عملا أدبيا في النهاية، فأنا أسمى حاصل جمع الجمل المتعلق المقصود «العالم المخلوق» في العمل^(٥).

لا يمر هذا العالم على أي حال، عبر عيني القارئ مثل شريط سينمائي. إن الجمل هي «الأجزاء المؤلفة» لدرجة أنها تصنع بيانات، ادعاءات، أو ملاحظات أو معلومات. هكذا تثبت الجمل منظورات مختلفة في النص. ولكنها تبقى «الأجزاء المؤلفة» فحسب، وهي ليست المجموع الكلي للنص نفسه. تكشف الجمل المتعلقة المقصودة عن الارتباطات الدقيقة التي يكون كل منها بحدوده أقل تجسدا من البيانات والادعاءات والملاحظات، مع أن هذه الجمل تتخذ فقط معناها الحقيقي من خلال تفاعل ارتباطها.

كيف يتصور شخص ما الارتباط بين الجمل المتعلقة؟ إنها تعين تلك المواضع التي يكون فيها القارئ قادرا على تجاوز حدود النص. عليه أن يقبل منظورات خاصة مقدمة، ولكنه يفعله هذا يكون سببا في تفاعلها بصورة حتمية. عندما يتحدث إنجاردن عن الجمل المتعلقة المقصودة في الأدب،

فإن البيانات المصنوعة أو المعلومات البالغة في الجملة، تكتسب بالفعل، وبمعنى محدد، شرعية: أن الجملة لا تتكون فحسب من بيان، ذلك الذي سيكون سخيفا، بعد هذا كله، مثل شخص سيتمكن فحسب من صنع بيانات عن الأشياء الموجودة - بل تهدف إلى شيء ما وراء ما تقوله بالفعل. هذا صحيح في جمل الأعمال الأدبية كلها، وهو صحيح من خلال التفاعل بين هذه الجمل التي يتحقق هدفها العام. هذا ما يمنحها نوعيتها الخاصة في النصوص الأدبية. عند استيعابها باعتبارها، ملاحظات، متعمدة بإبلاغ معلومات.. إلخ، فإنها تكون دائما دلائل على شيء ما يجب أن يأتي، البنية التي تنبئ فيها بمحتواها المحدد.

توجه هذه الجمل حركة العملية التي ينبثق منها المحتوى الحقيقي للنص نفسه. صرح هوسرل ذات مرة في وصفه للوعي الداخلي بالوقت عند رجل:

كل عملية بنائية أصلية تدفع بقصديات مسبقة، تلك التي تبني وتجمع البلور لما سيأتي، وعلى هذا تأتي به لكي يثمر^(٦).

من أجل استحضار النص الأدبي كي يثمر فإنه يحتاج إلى خيال القارئ، الخيال الذي يعطى شكلا للتفاعل بين الجمل المتعلقة التي أُنذر بها، وذلك في بنية عن طريق تعلق الجمل. توجه ملاحظة هوسرل أنظارنا إلى النقطة التي تلعب دورا كبيرا في عملية القراءة. إن الجمل المفردة لا تعمل مع بعضها لتلقى الضوء على ما سيأتي فحسب، بل أيضا لتشكيل توقعا لهذه الملاحظة. يسمى هوسرل هذا التوقع «القصص المسبق». وكما يميز هذا البناء الجمل المتعلقة كلها، فإن تفاعل هذه الجمل المتعلقة لن يكون تحقيقا للتوقع بقدر ما هو تعديل مستمر له.

لهذا السبب نادرا ما تتحقق التوقعات في النصوص الأدبية الحقيقية. وإذا تحققت، فسوف تقتصر مثل هذه النصوص على تخصيص توقع ما دون غيره، وسوف تعتذر بتجنب طرح سؤال عن أي المقاصد كان عليه أن يحقق. بالتخلف الكافي، نحن نشعر أن أي تأثير مؤكد - مثل ما نطلبه ضمنا من النصوص التفسيرية، ونشير إلى الأهداف

مع أنها في الواقع بعيدة جدا عن واقعه الخاص. إن مقولة إن القراء المختلفين تماما يمكن أن يتأثروا بطرق مختلفة بـ«واقعية» نص معين، هي دليل كاف على الدرجة التي تحول بها النصوص الأدبية القراءة إلى عملية إبداعية أنفذ بصيرة مما يكتب. ينشط النص الأدبي قدراتنا ويمكننا من إعادة خلق العالم الذي يخلقه. إن ناج هذا النشاط الإبداعي هو ما يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعي للنص، البعد الذي يمنح النص واقعيته، وهذا البعد الواقعي ليس النص نفسه ولا هو تخيل القارئ، إنما هو التمازج بين النص والتخيل.

كما رأينا، يمكن أن يوصف نشاط القراءة على أنه نوع من أنواع المشهد مختلف الألوان Kaledoscop، للمقاصد المسبقة وإعادات التجميع. كل جملة تشتمل على رؤية مسبقة للتي عليها وتشكل ما يشبه نافذة لرؤية ما سيأتي وما يأتي بدوره بغير «الرؤية المسبقة»، ومن ثم تصبح «نافذة الرؤية» لما قرأ. تمثل هذه العملية كلها تحقيقا للكامن ولواقعية النص غير المعبر عنها، بحيث يرى ذلك فقط بوصفه إطارا للتنوع كبير في الوسائل، يجتلب به البعد الواقعي إلى الوجود. إن عملية التنبؤ والاستعادة نفسها لا تتطور بطريقة سلسة، وقد نبه إنجاردن إلى هذه الحقيقة، وعزا إليها أهمية كبيرة:

فإننا بمجرد الاستفراق في تيار (جملة - فكرة) نكون جاهزين، بعد استحصال فكرة إحدى الجمل، للتفكير في «الاستمرارية» التي ستجيء حتى على شكل جملة - أي شكل الجملة الذي يتحالي مع الجملة التي فكرنا فيها لتونا. بهذه الطريقة تنبئ عملية القراءة عقوبا إلى الأمام. ولكن إذا لم تتصل الجملة اللاحقة وبمحض الصدفة، اتصالا ملموسا، بصورة ما، مع الجملة التي فكرنا فيها تواء، يحدث - من ثم - انسداد في جريان الأفكار. ستولد هذه الفجوة بشكل أو بآخر دهشة أو نفخة. ويجب أن يتم التغلب على هذا الانسداد إذا اندفعت القراءة مرة أخرى^(٧).

التي قصدت هذه النصوص أن تستحضرها، هو عيب في العمل الأدبي، لأنه كلما خصص نص أو أكد توقعا استثاره في البداية أصبحنا مطلعين بصورة أكبر على أغراض النص التعليمية. لذلك، وعلى أحسن الفروض، فإننا نستطيع فقط قبول أو رفض الموضوعات المفروضة علينا. إن الوضوح الشديد لمثل هذا النص، سيجعلنا راغبين في التحرر من برائته. وبشكل عام لا تتطور جمل النصوص الأدبية المتعلقة بهذه الطريقة الصارمة؛ لأن التوقعات التي تستدعيها هذه الجمل تميل إلى تجاوز بعضها بعضاً بالطريقة نفسها التي تعدل بها الجمل باستمرار عندما يقرأها شخص.

وقد يحيل شخص إلى التبسيط بقوله إن كل جملة متعاقبة مقصودة تكشف أفقا خاصا، يعدل إن لم يتبدل كلية، عن طريق الجمل الناجحة. وبينما تستثير هذه التوقعات اهتماما بما سيأتي، فإن التعديل التالي لهذه التوقعات سيكون له أيضا تأثير استعادي لما قرأ بالفعل. قد يتخذ هذا أهمية تختلف الآن عن تلك التي كانت له لحظة القراءة.

كل ما نقرأه يفوس في ذاكرتنا ويختزن، وقد يماود الظهور مرة أخرى في وقت لاحق موضوعا على خلفية مختلفة. ونتيجة لذلك، يتمكن القارئ من تطوير سياقات لم يكن من الممكن توقعها حتى الآن. إن الذاكرة المستدعاة، برغم ذلك، لا يمكنها إعادة افتراض شكلها الأصلي، لأن هذا سوف يضيء أن الذاكرة ونفاذ البصيرة كانا متطلبين، والأمر بوضوح ليس كذلك. إن الخلفية الجديدة تسلط الضوء على فرضيات جديدة مختلفة عما اخترعنا به للذاكرة، وهذه بدورها تسلط الضوء على الخلفية الجديدة، وهكذا، مستثيرة تنبؤات أكثر تعقيدا. هكذا، فالقارئ بتأسيسه هذه العلاقات الداخلية بين الماضي والحاضر والمستقبل، يجعل النص بالفعل يكشف عن تعددية الروابط الكامنة فيه. هذه الروابط هي منتج عقل القارئ الذي يعمل على مواد النص الخام، على الرغم من أنها ليست النص نفسه - لأن هذه الروابط تتكون فقط من جمل وعبارات ومعلومات... إلخ.

يوضح هذا سبب شعور القارئ، في أغلب الأحيان، بأنه متورط في الأحداث التي تبدو حقيقية له وقت القراءة،

القول إن عملية القراءة عملية انتقائية، وإن النص الكامن أغنى بشكل مطلق من أى إدراك فردى. يؤيد هذا الحقيقة القائلة بأن القراءة الثانية لقطعة أدبية غالباً ما تنتج انطباعاتاً مختلفاً عن الانطباع الأول. وقد تعود أسباب ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، لذلك، يجب أن يكون النص على هذه الشاكلة ليسمح بهذا الاختلاف. فى القراءة الثانية تميل الأحداث المأكوفة إلى الظهور تحت ضوء جديد، وتبدو كأنها صحت وخصيت فى الوقت نفسه.

يوجد فى كل نص تتابع زمنى ممكن، وعلى القارئ أن يدركه، حتماً، ومن المستحيل استيعاب نص فى دقيقة واحدة، حتى إن كان قصيراً. هكذا تشتمل عملية القراءة دائماً على رؤية النص من خلال منظور دائم الحركة، يربط الأشكال المختلفة، وينشأ ما أسميناه بالبعد الواقعى. هذا البعد، بالطبع، يتبدل طوال الوقت الذى نقرأ فيه. ومع ذلك، عندما تنتهى من النص، ونقرأ مرة أخرى، تنتج معرفتنا الإضافية فى زمن تال مختلف، وسوف نميل إلى تثبيت العلاقات بالإشارة إلى اطلاعنا على ما سأتى، وسوف نفترض مظاهر خاصة فى النص أهمية لم تقع عليها فى القراءة الأولى، بينما ستراجع مظاهر أخرى إلى الخلفية، إنها تجربة عامة وكافية لشخص لكى يقول إنه لاحظ فى القراءة الثانية أشياء لم يلتفت إليها فى قراءته الأولى للكتاب، ولكن سيكون هذا صعباً على نحو مدهش من وجهة النظر القائلة بأن القارئ ينظر إلى النص من منظور مختلف فى المرة الثانية. إن الوقت الذى يلى ما يدركه الشخص فى قراءته الأولى، لا يمكن بأية حال أن يتكرر فى القراءة الثانية، ومن المحتم أن يؤدى عدم التكرار هذا إلى تعديل فى خبرة القراءة. لا يمكن القول إن القراءة الثانية «أكثر حقيقة أو أصح» من الأولى، إنهما ببساطة شديدة مختلفتان: يثبت القارئ البعد الواقعى للنص بإدراكه تتابعاً زمنياً جديداً. هكذا، وحتى فى الرؤى المتغيرة، يسمح النص، بل فى الواقع، بمتحدث قراءة إبداعية.

مهما كانت الطريقة وتحت أى ظروف، يمكن أن يربط القارئ فيها أطوار النص معاً، ستكون دائماً عملياً التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعى، الذى يحول النص بدوره إلى تجربة للقارئ. إن الطريقة التى تحدث

إن الفجوة التى تعمق تيار الجمل هى - فيما يرى إنجاردن - وليدة الصدفة، ويجب أن ترى على أنها عيب، وهو ما يطابق التزامه بالفكرة الكلاسيكية عن الفن. إذا كان شخص يرى تتابع الجمل على أنه تيار مستمر، فهذا يتضمن أن التنبؤ للمستشار بواسطة جملة واحدة سوف يتحقق بوجه عام بواسطة الجملة التالية، وسوف يستثير إحباط تنبؤ أحدهم أحاسيس النقمة. إضافة إلى ذلك، تمتلئ النصوص الأدبية بالانحرافات والتحويلات غير المتوقعة وأيضاً بإحباط للتوقعات. حتى فى أبسط التوقعات، هناك قصيدة لأن يكون هناك نوع من الإعاققة، حتى إن كان سبب ذلك أنه لا توجد أبداً حكاية يمكن أن تحكى بأكملها. فى الواقع، فقط من خلال عدم الضروريات التى يتعذر تجنبها، تكتسب القصة ديناميتها. هكذا، عندما يحاق التيار ونوجه إلى اتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تمنح لنا كى نستخدم قدراتنا الخاصة فى تثبيت الروابط - ملء الفجوات التى تركها النص نفسه^(٨).

لهذه الفجوات تأثير مختلف على عملية التوقع والاستعادة، وبالتالي على «الجنس» الخاص بالبعد الواقعى، لأن هذه الفجوات يمكن أن تملأ بطرق مختلفة. لهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل؛ لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقة الخاصة، مستثياً بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفجوات. بهذا الفعل المتجدد تكتشف ديناميات القراءة. ويصنع لقراره الخاص، يسم القارئ بعدم تضروب النص، فى الوقت الذى يكون فيه عدم التضروب هذا، هو ما يدفعه إلى صنع قراره. كانت هذه العملية غير واعية بشكل أو بآخر مع النصوص التقليدية، ولكن كثيراً ما استثمرتها النصوص الحديثة بوعى كبير. وغالباً ما تكون هذه النصوص متشظية إلى درجة ينصب اهتمام المرء معها تقريباً - وبصورة استثنائية - على بحث الارتباطات بين الشظايا؛ على أن هذا ليس تمقيداً لـ «سلسلة» الروابط بقدر ما هو جعلنا على وعى بطبيعة قدرتنا الخاصة على استنتاج العلاقات. فى مثل هذه الحالات يشير النص مباشرة إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بنا، التى اكتشفت عن طريق فعل التأويل بما هو عنصر أساسى فى عملية القراءة. فى كل النصوص الأدبية، يمكن

لهذه العملية من شخص إلى آخر، ولكن فقط في نطاق الحدود التي فرضها النص المكتوب باعتبارها مقابلاً للنص غير المكتوب. بالطريقة نفسها، إذا كان هناك شخصان يحقدان في سماء الليل، فقد ينظر كلاهما إلى تجمع النجوم نفسه، ولكن سيرى أحدهما صورة محراث، أما الآخر فسوف يصف الدب الأكبر. «النجوم» في النص الأدبي تثبت، ولكن المخطوط التي تربطها تكون قابلة للتغيير. وقد يبذل مؤلف النص جهده، بالطبع، للتأثير على مخيلة القارئ - فلهي كل أبهة التقنيات السردية عند تدويره النص - ولكن لن يحاول أبداً أي كاتب محترم أن يضع كل الصورة أمام عيني قارئة. فإذا حاول ذلك، سرعان ما يفقد هذا القارئ؛ لأنه بتبسيط خيالات القارئ فقط يأمل المؤلف أن يورثه وأن يدرك مقاصد نومه. يسأل جيلبرت ريل Gilpert Ryle عند تخيله الخيال: «كيف يمكن لشخص أن يتصور أنه يرى شيئاً ما دون أن يكون مدرّكاً أنه لا يراه؟» وهو يجب كالتالي:

لا تستلزم رؤية هيلفيلين (اسم جبل) في خيال شخص، ما تستلزمه رؤية هيلفيلين رؤية لفطات فوتوغرافية له، من امتلاك حواس الرؤية. إنها تشمل على فكرة امتلاك رؤية لهيلفيلين، وهي لذلك عملية أكثر تعقيداً من عملية امتلاك صورة لهيلفيلين، إنها أحد استخدامين من بين استخدامات أخرى عن معرفة كيف يجب أن يبدو هيلفيلين، أو - بمعنى الكلمة - هو تفكير عن كيف يجب أن يبدو هيلفيلين. إن التوقعات التي تتم عند رؤية هيلفيلين في ناحية منها لا تتم في الواقع عند تصوره، ولكن تصوره شيء قد يشبه إعادة الحصول على التوقعات وهي متحققة. وبمبدأ جدا عن التصور مشتملاً على امتلاك حواس باهتة، أو شبح الحواس، فإنه يتضمن بالضببط فقداناً لما سيطلب شخص الحصول عليه، إذا كان أحدهم ناظراً إلى الجبل^(١٠).

إذا كان شخص قد رأى الجبل، فإنه بالطبع لن يكون قادراً على تخيله بعد ذلك. وعلى ذلك، فإن فعل تصور الجبل يفترض مسبقاً غيابه، يماثل ذلك، أننا فقط مع

بها هذه التجربة خلال عملية التعديل المستمر، ماثلة بدقة للطريقة التي تجني بها الخبرات في الحياة. وهكذا، فإن «واقع» تجربة القراءة يمكن أن يضيء النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

نحن لدينا خبرة بالعالم، لا تفهم بوصفها نظاماً للعلاقات يحسد تماماً كل حادثة، ولكن بوصفها وحدة كاملة مفتوحة، توليفتها غير قابلة للنفاد... منذ اللحظة التي يتم فيها إدراك التجربة على أنها بداية المعرفة - الخبرة بمعنى الانفتاح على عالماً الواقعي - لا تكون هناك طريقة أخرى للتفريق بين مستوى الحقائق السابقة ووحدة الحقائق الواقعية، ما يجب أن يكون عليه العالم بالضرورة، وما هو عليه بالفعل^(٩).

إن الطريقة التي يعالج بها القارئ النص سوف تعكس مزاجه الخاص، وعلى هذا النحو يعمل النص الأدبي بوصفه مرآة بشكل ما. ولكن، في الوقت نفسه، فإن الواقع الذي تساعد هذه العملية على خلقه سيكون واحداً من الحقائق المختلفة عن حقائقه الخاصة. هكذا سيكون هذا الشخص مختلفاً عن طبيعته (لأننا، عادة، نميل إلى الضجر من النصوص التي تضمننا مع الأشياء التي نعرفها جيداً بأنفسنا). هكذا، تكون لدينا حالة المحاكاة الساخرة الواضحة التي يدفع فيها القارئ إلى اكتشاف جوانب من نفسه لكي يجرب الواقع المختلف عن واقعه الخاص. إن تأثير هذا الواقع عليه سيعتمد كثيراً على المدى الذي سيزود به نفسه بجزء غير مكتوب في النص وبصورة نشطة، ومن ثم على التزود بكل الروابط المفقودة، وعليه أن يفكر طبقاً للتجارب المختلفة عن تجاربه. وفي الواقع يتم هذا فقط بأن يترك خلفه العالم المألوف لخبرته الخاصة الذي يستطيع القارئ أن يتنبأ به فضلاً في المغامرة التي يقدمها له النص الأدبي.

رأينا أنه أثناء عملية القراءة يوجد نسج قائم من التنبؤ والاستعادة، قد يتحول في القراءة الثانية إلى نوع من الاستعادة الأمامية. سوف تختلف الانطباعات التي تنشأ نتيجة

التشامك، مبلوراً إياه إلى شكل عندما يكشف التفسير التشامك^(١٢). بتجميع الأجزاء المكتوبة من النص معاً، نجعلها قادرة على التفاعل، ونلاحظ الاتجاه الذي تقودنا الأجزاء المكتوبة إليه، ونسقط عليها الثبات الذي نطلبه باعتبارنا قراء. هذا «الجشطلت» يجب حتماً أن يتلون بعملية اختيارنا الشخصي. ولأن النص نفسه لا يمنع الجشطلت فإنه ينشأ من التلاقي بين النص المكتوب والعقل الفردي للقارئ بما له من تاريخ خاص من التجربة، ووعي خاص، وبصورة. إن الجشطلت ليس هو المعنى الحقيقي للنص، وهو على الأكثر معنى فردي «الفهم هو فعل فردي لمشاهدة الأشياء مع بعضها، وهو ذلك فقط»^(١٣). في النص الأدبي لا يكون مثل هذا الفهم غير منفصل عن توقعات القارئ، وحين تكون لدينا توقعات يكون لدينا أيضاً، واحد من أكثر الأسلحة فضالية عن عتاد الكاتب.

متى اقترحت قراءة ثابتة نفسها.. تتلاشى التصورات^(١٤). التصورات، كما يقول نورثروب فراي، تثبت أو تكون قابلة للتحديد، والواقع يتفهم جيداً تماماً مثل تقييده^(١٥).

عادة ما يتخذ «الجشطلت» الخاص بنص أو (على الأصح، يعطى) هذا الإطار الثابت أو القابل للتحديد، كما يكون هذا جوهرياً بالنسبة إلى همننا الخاص، ولكن من ناحية أخرى، لو تكونت القراءة من لا شيء سوى بناء غير مشوش بالتصورات، سوف تكون عملية مشكوكاً فيها، إن لم تكن خطيرة بمعنى الكلمة، فبدلاً من جعلنا على اتصال بالواقع، ربما تؤدي بنا بعيداً عن الحقائق. بالطبع، هناك عنصر «الهرب من الواقع» بالاستغراق في الخيال في الأدب كله، نابع من هذا الخلق المتجسد للتصورات، ولكن هناك بعض النصوص التي لا تقدم شيئاً سوى عالم متناغم، خال من كل التناقض، مقصياً عن عمد أى شيء يشوش على التصورات التي تم تثبيتها، وهذه هي النصوص التي لا نجب عامة أن نصفها على أنها أدب. ويمكن أن نورد مجالات المرأة والأشكال الوقحة من القصة البوليسية بوصفها أمثلة.

النصوص الأدبية نستطيع أن نتصور الأشياء التي ليست هناك؛ حيث يعطينا الجزء المكتوب من النص المعرفة، ولكن ما يمنحنا فرصة تصور الأشياء هو، في الواقع، الجزء غير المكتوب من النص، لن نكون قادرين على استخدام خيالنا دون وجود عناصر غامضة - الفجوات في النص^(١٦).

لقد أبدت تجربة عن المشاهدة لدى كثير من الناس حقيقة هذه الملاحظة، ومثال على ذلك فيلم مأخوذ عن رواية، أثناء قراءة (توم جونز)، قد لا يكون لدى القراء مفهوم واضح عن الشكل الحقيقي للبطل، وعند مشاهدة الفيلم قد يقول بعضهم «إنه ليس كما تخيلته». المسألة هنا هي، أن قارئ (توم جونز) قادر على تخيل البطل نفسه فعلياً وكذلك يدرك خياله العدد الهائل من الاحتمالات؛ ففي اللحظة التي تنحصر فيها هذه الاحتمالات في صورة كاملة وثابتة، تطرد التصورات من الحلبة. ونشعر أننا وقعنا فريسة للفش بطريقة ما. قد يكون هذا بسيطاً مخللاً بالعملية، ولكنه يوضح صراحة الاحتمال الذي ينبثق من حقيقة أن البطل في الرواية يجب تصوره ولا يمكن أن يشاهد. في الرواية يكون على القارئ أن يستخدم خياله في تركيب المعلومات التي قدمت له، وسيكون إدراكه الحسى أيضاً أضعف وأكثر شجاعة في أن يضع الفيلم يتقيد القارئ بالإدراك الحسى الفيزيائي فحسب، وبالتالي يلغى بقسوة كل ما يتذكره عن العالم الذي ألفه.

- ٤ -

إن «التصور» الذي يصنمه خيالنا هو واحد فقط من الأنشطة التي تشكل من خلالها «جشطلت» عن النص الأدبي. لقد ناقشنا بالفعل عملية التنبؤ والاستعداد؛ ولهذا علينا أن نضيف عملية دمج الجوانب المختلفة لنص مما لنشكل القوام الذي سيبحث عنه القارئ دائماً. بينما يمكن أن تتعدل التوقعات باستمرار، وبينما تتعدد التخييلات باستمرار، سوف يستمر القارئ في فضاله، ولو بصورة غير واعية، ليوفق كل الأشياء معاً في نموذج متشامك. عند قراءة أفكار، والأمر كذلك عند سماع جملة، يكون من الصعب أن نفرق بين ما أعطى لنا وما نضيفه في عملية الإسقاط التي يتوقف حدوثها على الإدراك.. إنه تخمين الملاحظ الذي يعتبر خليط الأشكال والألوان والمعنى

أو اللون أو الإحالة نادراً ما تنفع بالموت أو بأن تصدق على نحو تام في اللحظة المناسبة، ولكنها ستبقى للحظة حتمًا منشطة (الفكرة بارعة مفاجئة) خلفها، عما يمكن أن يكون تداعياً غريباً للمعاني والأفكار^(١٦).

حتى بينما يبحث القارئ عن نموذج ثابت في النص، فبأنه يكشف أيضاً دوافع أخرى لا يمكن أن تندمج في الحال، أو حتى مستقاوم الاندماج النهائي. هكذا، ستبقى احتمالات النص الدلالية بعيدة جداً عن المعنى التصوري المتشكل أثناء القراءة. ولكن هذا الانطباع، بالطبع، يكتب فقط من خلال قراءة النص. هكذا لا يكون المعنى الشكلي سوى تحقيق *pers pro toto* للنص، ولأن هذا التحقق يسبب هذا الغنى العظيم الذي نبحت عنه لنحصره، في الواقع في بعض النصوص الحديثة، يكون وعينا بهذا الغنى له الأسبقية على أي معنى صوري.

لهذه الحقيقة نتائج عدة يمكن أن يتم تناولها بصورة منفصلة بهدف التحليل، على الرغم من أنها ستعمل كلها معاً في عملية القراءة. كما رأينا، يكون المعنى الثابت والمعنى الصوري معنيين جوهرين لفهم تجربة مألوفة، تلك التي يمكننا أن ندمجها في عالم خيالنا الخاص خلال عملية بناء التصور. في الوقت نفسه، يتعارض هذا الثابت مع كثير من احتمالات التحقق الأخرى، ويهدف هذا الثابت إلى استبعاد النتيجة التي يترافق بها المعنى الشكلي دائماً مع «التداعيات القريبة للمعاني» التي لا تتلاءم مع التصورات المشككة. النتيجة الأولى هي، في الواقع، أنه عند تشكل تصوراتنا، نتجج أيضاً، وفي الوقت نفسه، تشويشاً مستتراً على هذه التصورات وتحفظ كبير، ينطبق هذا عملياً على النصوص التي تحققت فيها توقعاتنا فعلياً، مع أنه سيكون لدى أحدهم فكرة عن أن تحقق توقعاتنا سيساعد على إكمال التصور:

التصور يتناقض تدريجياً مع التوقع الذي تضاعف، والمفترض أن نسلم به جدلاً ونطلب المزيد^(١٧).

مع ذلك، وحتى إذا كان من الممكن أن تؤدي جرعة زائدة من الأوهام إلى التفاهة، فإن هذا لا يعني أن عملية بناء التصورات سوف يستغنى عنها ذهنياً بصورة تامة. على العكس من ذلك، حتى في النصوص التي تظهر كأنها تقاوم تشكل التصور، توجه انتباهنا هكذا إلى سبب هذه المقاومة، ومازنا نحتاج إلى وهم دائم، حيث تكون المقاومة نفسها هي النموذج الراسخ الأساسي في النص. هذا حقيقي على وجه الخصوص بالنسبة إلى النصوص الحديثة، التي يكون فيها أحكام دقيقة للتفاصيل المكتوبة، والتي تزيد نسبة الغموض، تظهر تفصيلاً لتعارض أخرى، وهكذا تستير وتجبث افتراضاً «التصور» في أن، هكذا وباستمرار تسبب افتراضاً لـ «جشطلت» النص لكي ينحل دون تشكل التصورات، فإن عالم النص غير المألوف سيظل غير مألوف، ومن خلال التصورات، تصبح التجربة التي يقدمها النص سهلة المألوف بالنسبة إلينا، لأن التصورات فقط، في مستوياتها المختلفة من الثبات، هي التي تجعل التجربة «ممكنة القراءة».

إذا كنا لا نستطيع أن نجد (أو نفرض) هذا الثابت، فإننا عاجلاً أو آجلاً سوف نفتقد النص. العملية حقاً هي التفسير. يستفز النص توقعات معينة نسقطها بلورنا على النص بالطريقة التي نقلل بها احتمالات تعدد المعاني إلى تفسير واحد مع الاحتفاظ بالتوقعات المستثارة، هكذا، مستخلصين معنى صورياً واحداً. إن طبيعة النص المتعدد المعاني (التصور) الذي يصنعه القارئ هما عاملان متعارضان. فلو كان التصور كاملاً، فإن طبيعة تعدد المعاني سوف تفلت، وإذا كانت طبيعة خاصية تعدد المعاني طاغية، فإن التصورات ستتحطم كلها. كلا الطرفين يمكن تصوره، ولكن في النص الأدبي المستقل نجد دائماً شكلاً من أشكال التوازن بين التوقعين المتعارضين. لذلك، لا يمكن أن يكون تشكل التصورات كلياً، ولكن علم الاحتمال هذا هو ما يعطي النص قيمته المنتجة.

بالنظر إلى تجربة القراءة، لاحظ والتر باثر ذات مرة:

لأن القارئ وقور تكون الكلمات هي الأخرى رزينة والكلمة المخزقة، الشكل، الشكل الثانوي،

تشير التجارب في الجشطالت السيكلوجي إلى شيء واضح في كتاب جومبرش Gombrich (الفن والوهم):

مع أننا يمكن أن نكون واعين عقلياً بحقيقة أن أى تجربة يجب أن تكون تصوراً، فإننا لا نستطيع أن نتحدث على نحو صارم، بأننا نراقب أنفسنا حائزين على وهم^(١٨).

الآن، إن لم يكن التصور حالة مؤقتة، فإن هذا يعني أننا كان يمكن أن نكون، كما حدث، مدرسين لها باستمرار. وإذا كانت القراءة على وجه الحصر هى مسألة إنتاج تصور - وهو اعتقاد ضرورى لفهم تجربة غير مأقوفة - فعلياً أن نعد خطر الوقوع ضحية لخدعة فادحة. ومن الدقيق القول إن عملية التصور المؤقتة تكتشف أثناء عملية القراءة كاملة.

عندما تتوافق باستمرار بنية التصورات مع «المرافقات الغريبة» التي لا يمكن أن تكون متناغمة مع التصورات، يكون على القارئ أن يتخلى باستمرار عن محددات «المعنى» التي منحها للنص. ولأنه من بين التصورات، فإنه يتأرجح بين التورط في هذه التصورات وملاحظتها، ويجعل ذاته مفتوحة على العالم غير المألوف دون أن يسجن نفسه فيه. يتحرك القارئ خلال هذه العملية إلى حاضر العالم الروائي، كما يمارس وقائع النص كما تحدث.

في التقلب بين الاستمرارية و«التوافق الغريب» من جانب، وملاحظة التصورات والتورط فيها، من جانب آخر، يكون القارئ ملتزماً بإدارة عملية إقرانه الخاص، وهو ما يشكل الخبرة الجمالية التي يقدمها النص الأدبي. ومع ذلك، إذا حقق القارئ هذا التوازن فإنه - بوضوح - لن يكون، بعد، مرتبطاً بعملية الاستمرارية ومقاطعة الاستمرارية. ولأن هذه العملية هى ما يخلق عملية التوازن، أمكننا القول إن عدم التحقق الراسخ للتوازن هو شرط مسبق لحذوث الدينامية الكبيرة لهذه العملية. سيكون من المهم علينا فى بحثنا عن الاتزان أن نبدأ بتوقعات بعينها سيكون تخليصها كمحلاً للتجربة الجمالية.

فضلاً عن هذا، لكى نقول فقط «إن توقعاتنا تحققت» فسيبنى هذا أننا أخطأنا فى حق تعبير آخر ملتبس بشكل بين. فمن ناحية، يبدو هذا الموقف منكراً للحقيقة الواضحة التي تشق من المفاجآت أكثر مما تشق من استمتاعنا، من خيانات توقعاتنا. يمكن حل هذه المفارقة فى إيجاد أرضية للتفريق بين «الدهشة» والإحباط. تقريباً، يمكن أن يتم التفريق طبقاً لتأثيرات الدهشة والإحباط علينا. الإحباط يعوق الفعالية أو يكبحها. إنه يحتم توجيهها جديداً لأنشطتنا إذا لزم علينا الهروب the cul de sac بناء على ذلك، تتخلى عن الشيء المحبط ونعود إلى النشاط الاندفاعي الأعشى. من ناحية أخرى تسبب الدهشة فقط تخلياً مؤقتاً عن الصورة التمهيدية للتجربة، واستعانة بالتأمل الحاد وإنعام النظر. من جانب آخر، ترى عناصر الدهشة فى ارتباطها بما معنى قبل ذلك، وبكل اندفاع التجربة، يكون الاستمتاع بكل هذه القيم شديداً إلى أبعد حد. أخيراً، يكون من الواضح ضرورة أن نظل هناك دائماً درجة من درجات الخيالية أو الدهشة فى كل هذه القيم إذا أمكن عمل تحديد تصاعدي لاتجاه الفعل الكلى.. وأى تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية»^(١٩).

إن التفاعل بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية» هو ما يمنح النص معناه الشكلى، وليس التوقعات الفردية أو المفاجآت أو الإحباطات الناتجة عن المنظورات المختلفة. لا يتخذ هذا التفاعل مكاناً فى النص نفسه بوضوح ولكنه يمكن أن يتخلق أثناء عملية القراءة، ويمكن أن نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئاً ما غير مصوغ فى النص، وبالتالي تمثل قصدها. هكذا، نكشف بالقراءة عن الجزء غير المصوغ من النص، ويكون عدم التحديد هو القوة التي تدفعنا للعمل بمعزل عن المعنى الشكلى، بينما يمنحنا الدرجة المناسبة من الحرية للقيام بهذا الفعل فى الوقت نفسه.

تأمل، نقبل، نرفض، هذه هي عملية التفاعل الديناميكية. يوجه هذه العملية مكونان بتأنيان رئيسان داخل النص، الأول ذخيرة النماذج الأدبية المألوفة والمواضعات الأدبية المتكررة دوريا، مع تصورات المجتمع مألوف وسياقات تاريخية. والثاني، تقنيات أو استراتيجيات اعتادت على وضع المألوف ضد غير المألوف. إن عناصر الذخيرة المسرحية والألحان توضع لها دائما خلفية أو واجهة من المبالغات الاستراتيجية الناجمة عن المبالغة في التخيل، التحقير أو حتى إبطال الإبهام. تتجه علم ألفة القارئ لما يعتقد أنه أدركه إلى خلق توتر، وسوف يكشف هذا التوتر توقعاته مثلما يكشف ارتياحه في هذه التوقعات.

على نحو مماثل، ربما نجابه بالتقنيات السردية التي توسع الروابط بين الأشياء التي يصعب علينا الربط بينها، فنكون مجبرين على إعادة النظر في المعلومات التي تبنيها في البداية حتى تصبح واضحة المعالم تماما. يحتاج المرء فقط إلى تذكر الخدعة شديدة البساطة التي وظفها الروائيون غالبا، ويحتل المؤلف بها مكانا في السرد، هكذا، مرسخا وجهات النظر التي لن تنشأ خارج السرد المتاخمة للأحداث الموصوفة. وقد سمي وابن بوث هذه العملية ذات مرة «الراوي غير الموثوق به»^(٢١)، لكي يبين المدى الذي يمكن عنده أن يقاوم ابتكار أدبي التوقعات الناشئة خارج النص الأدبي. قد يعمل نوع الراوي في تعارض دائم للانطباعات التي يمكن أن نشكلها من ناحية أخرى. السؤال الذي يلح الآن، من ثم، هو عما إذا كانت هذه الاستراتيجية تعارض تشكل التصورات التي يمكن دمجها في نموذج ثابت، واضحة، إن جاز التعبير، مستوى أعمق من انطباعاتنا الشخصية. ربما نكتشف أن الراوي الخاص بنا، يتعارض معنا، يجعلنا في الواقع ضده، مقويا بهذه الوسيلة ما يظهره لكي يتم تدميره. وبصورة اختيارية، قد ترتب كثيرا في كوننا بدأنا التساؤل عن كل العمليات التي تقودنا إلى اتخاذ قرارات تأويلية. أيا ما كان السبب، فسند أنفسنا خاضعين للتفاعل بين تشكل التصور وتحطيم التصور، وهو ما يجعل من عملية القراءة عملية إعادة إبداع على نحو جوهري.

سنجد «تفسيرنا» مهددا، إن جاز التعبير، بوجود احتمالات أخرى «للتفسير»، وهكذا تنشأ مناطق أخرى من عدم التحديد (يمكن أن نكون مدركين لها بصورة باهتة فقط، وعامة، قد تتخذ باستمرار «قرارات» تستجدها). في فصل من رواية، على سبيل المثال، نجد أحيانا أن الشخصيات والأحداث والخلفيات تبدو كأنها تفيّر دلالاتها، وما يحدث بالفعل هو أن الاحتمالات الأخرى تبدأ في الظهور بقوة أكثر، لدرجة تصبح معها مدركين لها مباشرة. في الواقع، يجعلنا هذا التباين الشديد في المنظورات نشعر أن الرواية أكثر «حقيقية من الحياة». لأننا بأنفسنا نقوم بتثبيت مستويات التفسير والتحول من مستوى إلى آخر، كما ندير عملية ارتئاننا، ونحن أيضا من يعضى على النص نبض الحياة الديناميكي، الذي يمكننا بدوره من استيعاب تجربة غير مألوفة في علمنا الشخصي.

عندما نقرأ نتأرجح بدرجة متفاوتة بين بناء التصورات وتخطيها. في عملية الشد والجدب، نلهم ونعيد تنظيم المعلومات المختلفة التي يقدمها لنا النص. هذه هي العوامل المعلقة، النقاط المرسخة التي تؤسس عليها «تفسيرنا» في محاولة لتكييفها مع الطريقة التي نلهم أن المؤلف أرادها:

كئ يدرك المشاهد عليه أن يدع تجربته الخاصة، ويجب أن يشتغل إبداعه على العلاقات القابلة للمقارنة بتلك التي يحملها المنتج الأصلي. إنهما ليسا متطابقين بأي معنى حرفي. ولكن مع المستقبل كما هو الحال مع الفنان يجب أن يكون هناك طلب على العناصر الموجودة كلها في الشكل مع أنها ليست في التفاصيل، والأمر نفسه عند القيام بعملية التفسير التي يمارسها مبدع العمل باستمرار. فيشير أي تفاعل فإن العمل لا يتم تلقيه على أنه عمل فني^(٢٢).

إن فصل إعادة الخلق ليس عملية سهلة أو مستمرة، لكنه - في جوهره - يعتمد على إعادة التدفق لتقديمه بشكل مؤثر. نحن ننظر إلى الأمام، ننظر إلى الخلف، نقرر، نغير قراراتنا، ونشكل توقعات، ونصطلم بعلم تحققها، نسأل،

أن نفهم بوضوح أكثر ما الذي تورطنا فيه. لقد قاسينا تجربة، ونريد الآن أن نعرف بوعي ما الذي جربناه. قد يكون هذا هو الفائدة الأولية للنقد الأدبي - فهو يساعد على الوعي بجوانب النص التي يمكن بطريقة أو بأخرى أن نظل محبوبة في العقل الباطن؛ إنه يشيع رغبتنا أو يساعد على إشباعها - نتحدث عما قرأناه.

إن فعالية نص أدبي تحدث عن طريق الاستدعاء الواضح والإنكار الواضح لما هو مألوف. إن ما يبدو توكيدا لافتراضاتنا في البداية يقود إلى رفضنا الخاص له، وهكذا يميل إلى إعدادنا لكي يعاد توجيهنا. فقط عندما تنفوق على مفاهيمنا المسبقة ونترك حماية المألوف، نكون في وضع يسمح بحصاد تجارب جديدة. كما يورط النص الأدبي القارئ في تشكيل التصور أو التشكيلات المتزامنة للوسائل التي يتم بها اختراق التصور، بمكس القراءة العملية التي تكتسب بها التجربة. في حالة نوتز القارئ تتجاوز باستمرار مفاهيمه المسبقة، لذلك يصبح النص «حاضرة» بينما تنزوي أفكاره الخاصة في الماضي، وحالما يحدث هذا، فإنه يفتح على تجربة النص المباشرة، التي كانت مستحيلة طالما ظلت مفاهيمه المسبقة هي «حاضرة».

- - -

في تحليلنا عملية القراءة، حتى الآن، لاحظنا ثلاثة جوانب مختلفة تشكل أساسيات العلاقة بين القارئ والنص؛ عملية التنبؤ والسعادة، والظهور الناتج للنص بوصفه حدثاً معيشاً، وانطباعاً ناجماً عن محاكاة الحياة الواقعية بدقة.

أي حدث معيش يجب، بدرجة أو بأخرى، أن يظل مفتوحاً. في القراءة يجبر هذا القارئ باستمرار على البحث عن الثبات، فيه فقط يمكن أن يخلق المواقف إغلاقاتاً تاماً وأن يفهم غير المألوف، ولكن بنية الثبات هي نفسها عملية معيشة يجبر فيها المرء باستمرار على اتخاذ قرارات متقنة - تعطي هذه القرارات بدورها واقعية للاحتمالات التي تستبعد، بقدر ما يمكن أن تعطي النتيجة المطلوبة باعتبارها إغلاقاتاً مستراً للثبات المستقر.

قد نأخذ، تصوراً بسيطاً عن هذه العملية المعقدة، حدثاً في (بوليسيز) لـ «جويس» يلعب فيه سيجار بلوم إلى رمح بوليسيز. إن سياق (سيجار بلوم)، يستدعي عصراً مستقلاً من ذخيرة المسرح (رمح بوليسيز)، وتربطهما التقنية السردية واحداً إلى الآخر كما لو كانا متتابعين. كيف لنا أن «ننظم» هذه العناصر المتباعدة، التي يمكن لنا أن نفصل عصراً منها عن الآخر بصورة واضحة جداً، من خلال الحقيقة الواضحة القائلة بأنهما موضوعان معاً. ما الإمكان هنا لنموذج ثابت؟ قد نقول إنها سخرية - على الأقل هذا ما فهمه كثيرون من قراء جويس المشهورين^(٢٧). في هذه الحالة ستكون السخرية هي شكل التنظيم الذي يدمج المادة الخام. إذا كان الأمر كذلك، فما الذي يثبت على السخرية؟ رمح بوليسيز أم سيجار بلوم؟ إن الشك الذي يحيط بهذا السؤال البسيط يشير بالفعل لتوتر للثبات الذي رسخناه، في الواقع، وبدلاً في تخطيطه، خاصة عندما نجعلنا مشكلات أخرى نشعر بها فيما لو كانت متعلقة بالاقتران الجدير بالملاحظة بين الرمح والسيجار. اختيارات شتى تأتي إلى الذهن، ولكن التنوع وحده كاف للمرء مع الانطباع الذي حمله النموذج الثابت. من الممكن أن يظل المرء، مع ذلك، معتقداً أن السخرية تملك مفتاح اللغز، فإن هذه السخرية لابد أن يكون لها طبيعة غريبة جداً، لأن النص المشكل لا يعني فحسب عكس ما تشكل، بل قد يعني شيئاً يمكن ألا يتشكل على الإطلاق. في اللحظة التي نحاول فيها فرض نموذج ثابت على النص تبدأ التناقضات في الظهور. هذا هو، إن جاز التعبير، الوجه الآخر لعملية التأويل، هو منتج لا يؤدي للعملية التي تنتج التناقضات بمحاولة تفاديها. إن حضورها الشديد هو ما يجبرنا إلى النص ويجبرنا على الاتصال بالتحديات الإبداعية؛ ليس للنص فحسب، بل لأنفسنا أيضاً.

هذا الشك المنسوب للقارئ حيوي بالنسبة إلى أي نوع من النصوص، ولكن في النص الأدبي يكون لدينا الحالة الغريبة حيث لا يمكن للقارئ أن يعرف ما يستلزم مشاركته الفعلية. نحن نعرف أننا نشارك في تجارب معينة، ولكننا لا نعرف ماذا سيحدث لنا في غضون هذه العملية. هذا يفسر حاجتنا إلى الحديث عن كتاب نكون قد تأخرنا به بوضوح، نحن لا نريد الهروب منه بالحديث عنه، نحن نساخط نريد

سمعتها ، وبصرامة قررنا أن نكون نقديين مثل كروكز. ولكن عندما نقرأ فيها كلا من التعليقات والنقد، ونطابق أنفسنا مع جين، وأخيرا تزوجت السيد روستر في الرابعة صباحا تقريبا^(٢٤).

السؤال المطروح الآن هو: كيف ولماذا يضع الناقد نفسه موضع جين Jane؟

كما نفهم هذه «التجربة» تكون ملاحظة جورج باولت Georg Poult المهمة جذرية بالنظر إليها، حيث يقول إن الكتب يتحقق وجودها تماما فقط عندما تقرأ^(٢٥). أمر حقيقي أن الكتب تتألف من أفكار مدروسة من قبل شخص آخر، ولكن عند القراءة يصبح القارئ فاعلا لفعل التفكير، هكذا تخفى تقسيمة الفاعل والمفعول التي تكون، من ناحية أخرى، مطلباً مسبقاً للمعرفة كلها، وحذف هذه التقسيمة يضع القراءة في وضع متميز بوضوح فيما يتعلق بالملاحظة الممكنة لتجارب جديدة. قد يوضح هذا لماذا يساء تفسير العلاقات مع النص الأدبي غالباً باعتبارها تماثلاً. انطلاقاً من فكرة أنه يجب علينا عند القراءة أن نفكر في أفكار شخص آخر يقدم بلوت النتائج التالية:

أيا ما كان ما أعقده جزءاً من عالمي العقلي، مع ذلك، أنا أفكر هنا في فكرة تنتمي بوضوح إلى عالم عقلي آخر؛ تلك التي تصبح داخلي تماماً بوصفها فكرة لم أخلقها. حقاً الفكرة لا تصدق، والأمر كذلك أيضاً لو عكسناه، لأن كل فكرة لابد لها من فاعل يفكر فيها، هذه الفكرة الغيبية بالنسبة إليّ وأيضاً داخلي، يجب أن يكون لها فاعل داخلي.. متى قرأت، فأنا أنطق «أنا – ا» الفاعل الذي يكون غريباً بالنسبة إليّ، وأيضاً تكون الـ «أنا – ا» التي أنطقها ليست نفسى^(٢٦).

ولكن بالنسبة إلى «بلوت» هذه الفكرة هي فقط جزء من القصة. الفاعل الغريب الذي يفكر في الفكرة الغريبة داخل القارئ يشير إلى الحضور المحتمل للمؤلف، الذي يمكن لأفكاره أن «تتغلغل» بواسطة القارئ:

هذا ما يسبب تورط القارئ في النص – الجسطلت الذي أنتجه بنفسه.

خلال هذا التورط لا يقصد القارئ إلى الانفتاح على حفریات النص وترك مفاهيمه الخاصة المسبقة وراء ظهره. يمنحه هذا الفرصة لممارسة التجربة بالطريقة التي وصفها جورج برنارد شو George Bernard Shaw ذات مرة:

لقد تعلمت شيئاً ما، وهذا دائماً يتربك شعوراً في البداية كما لو كنت فقدت شيئاً ما^(٢٧).

تمكس القراءة بنية الخبرة بالقدر الذي يجب معه أن نمثل الأفكار والمواقف التي تخدد شخصيتنا قبل أن نستطيع أن نمارس عالم النص الأدبي غير المألوف. ولكن خلال هذه العملية يحدث شيء ما لنا.

هذا «الشيء» يحتاج إلى النظر إليه بالتفصيل، خاصة عند دمج غير المألوف في نطاق خبرتنا التي حجبت إلى حد ما، مع فكرة شائعة جداً في النقاش الأدبي: أي أن عملية الاستحواذ، على غير المألوف، قد صنفت على أنها تطابق القارئ مع ما يقرأه. غالباً يستخدم المصطلح «تماثل» كما لو كان بمعنى الشرح، بينما الحقيقة الواقعة أنه لا معنى أكثر من الوصف. إن ما يقصد عادة بـ «التماثل» هو تثبيت الصلات بين نفس المرء وشخص آخر خارج نفس المرء – أرضية مألوفة تكون قادرين أن نمارس عليها غير المألوف. إن هدف المؤلف، مع ذلك، هو أن ينقل التجربة، وفوق هذا، أن يوصل موقفاً في اتجاه هذه التجربة. وعلى ذلك «فالتماثل» ليس غاية في ذاته، ولكنه حيلة يحفز بها المؤلف موقفاً عند القارئ.

ليس هدف هذا الطبع إنكار أن هناك بزوغاً لشكل من المشاركة عندما يقرأ شخص، الشخص الذي يجذب إلى النص تحديداً كأن لديه الإحساس بأنه لا توجد مسافة بينه وبين الأحداث الموصوفة. يكون هذا التورط رأياً جليلاً عن رد فعل الناقد عند قراءة (Jane Eyre) لشارلوت برونتي:

لقد رفعتنا شأن جين إير ذات مساء شتوي، وبامتياز، إلى حد ما، من التعليقات المتطرفة التي

تكون هذا الظروف المميزة لكل عمل أستدعيه إلى الوجود مرة أخرى بوضع وعي تحت تصرفه. أنا لا أعطيه وجوده فحسب، بل أيضا وعيه بالوجود^(٢٧).

سيعني هذا أن الوعي يشكل النقطة التي يلتقي عندها القارئ والكاتب، وفي الوقت نفسه يتبعها توقف إقصاء الذات المؤقت الذي يحدث عند القارئ عندما يستحضر عقله الواعي إلى الوجود الأفكار التي شكلها المؤلف. تؤدي هذه العملية إلى ظهور شكل من أشكال الاتصال الذي - مع ذلك - وطبقا لـ «بلوت» يعتمد على شرطين: قصة حياة المؤلف التي يجب أن تستبعد من العمل، ومزاج القارئ الشخصي الذي يجب أن يستبعد من فعل القراءة. عندما يتحقق هذان الشرطان يمكن أن تتخذ أفكار المؤلف مكانا داخل القارئ بشكل ذاتي، الذي سيصدق ما ليس هو. يحق هذا أن هذا العمل نفسه يجب أن يتم تناوله على أنه وعي، لأنه بهذه الطريقة فقط يكون هناك مبدأ أساسي لعلاقة المؤلف - القارئ، العلاقة التي تستطيع وحدها تخطي تضاد قصة حياة المؤلف الخاصة ومزاج القارئ الخاص. هذه النتيجة التي يرسمها بلوت عندما يصف العمل بوصفه حضورا ذاتيا أو تجسيدا للوعي؛

وهكذا لا ينبغي أن أتأمل في إدراك أنه طالما يتم إحياءه بهذا الشئيق المغمم بالحياة الذي ينفخ فيه روحا بواسطة عملية القراءة، يصبح عملا أدبيا (على حساب القارئ الذي تتوقف حياته الخاصة مؤقتا) نوعا من الكائنات الإنسانية، الذي هو عقل واع بذاته، يشكل نفسه في داخلي بوصفي الفاعل للمفعول به الخاص به^(٢٨).

على الرغم من صعوبة أن ينبع مثل هذا المفهوم المجسد للوعي الذي يشكل نفسه في العمل الأدبي، هناك برغم ذلك نقاط محددة في نقاش بلوت that are worth holding خطوط مختلفة بطريقة ما.

إذا كانت القراءة تلمني التقسيم فاعل - مفعول الذي يشكل كل الإدراك الحسي، تحتل القارئ - نتيجة لهذا - أفكار المؤلف، وهذه بدورها ستؤدي إلى رسم حدود جديدة. النص والقارئ لا يتحديان أحدهما الآخر بوصفهما فاعلا ومفعولا بمد كل هذا، وبدلا من هذا يتخذ التقسيم مكانا داخل القارئ نفسه. عندما يلتقي شخص أفكار شخص آخر، تتراجع شخصيته مؤقتا إلى الخلف، لأنها تتأصل بهذه الأفكار الغريبة، التي أصبحت الآن الموضوع الذي تركز انتباهه عليه. عندما نقرأ يحدث تقسيم صناعي لشخصياتنا لأننا نأخذ لأنفسنا شيئا ما ليس نحن بوصفنا ذواتا. وهكذا، تعمل القراءة على مستويات مختلفة. فبرغم إمكان إحصاء بأفكار شخص آخر - فإن ما لن نخفيه تماما - سيبقى فحسب قوة واقعية كبيرة متفاوتة. هكذا، هناك مستويان للقراءة الـ «أنا» - الغريبة والحقيقية، اللتان لن تنفصلا تماما بعضهما عن الآخر. في الواقع، نستطيع أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعا متعا لأنفسنا إذا كانت الخلفية الواقعية لشخصيتنا تستطيع أن تتبناها. يرسم كل نص نقرأ حدودا مختلفة داخل شخصياتنا. لذلك، فإن الخلفية الواقعية (الـ «أنا» الحقيقية) ستعتمد شكلا مختلفا، طبقا لموضوع النص محل الاهتمام. هذا حتمي إذا كانت العلاقة بين الموضوع الغريب والخلفية الواقعية هما ما يجعلان من الممكن لغير المؤلف أن يصبح واقيا.

في هذا السياق هناك ملاحظة مستوحاة من D.W. Harding، تجادل فكرة «التعال» مع المقروء:

إن ما يسمى أحيانا تحقيق أمنية في المسرحيات والروايات يمكن أن يوصف بصورة مقبولة ظاهريا بوصفه تشكيل أمنية أو تعاللا للرغبات. إن المستويات الثقافية التي تعمل فيها الأمنية بصورة كبيرة جدا، هي العملية نفسها.. إنه يبدو أقرب إلى الحقيقة.. إن الروايات تتشكل للتعريف بقيم القارئ أو المتفرج، وربما توقف رغبته، بدلا من الاعتقاد بأنها تشبع رغبة بواسطة بعض آليات التجربة البديلة^(٢٩).

هنا يكمن البناء الجدلي للقراءة. يمتنحنا الاحتياج إلى حل الشفرة الفرصة لتشكيل قدرة خاصة بنا على حل الشفرة، على سبيل المثال، نستحضر في المقدمة عنصرا من عناصر وجودنا لا نفيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النص الأدبي - الذي ناقشناه في علاقته بتشكيل «جشطلت» النص - لا يستلزم فحسب اكتشاف غير المتشكل، الذي يمكن أن يقتبس خيال القارئ الشيط، ولكنه يستلزم أيضا الاحتمال الذي يمكن أن تشكله بأنفسنا، وبالتالي نكتشف ما بدا في السابق مروغا لوعينا. هذه هي الطرق التي تمنحنا بها قراءة الأدب الفرصة لتشكيل غير المتشكل.

في فعل القراءة، أن نفكر في شيء لم نجربه بعد، لا يعنى كوننا في وضع يسمح بتصوّر أو حتى فهم هذا الشيء فحسب، بل يعنى أيضا أن وظائف المفاهيم تلك ممكنة وتناجحة إلى درجة أنها تقود إلى شيء ما متشكل داخلنا. إن أنكار شخص آخر يمكن أن تأخذ شكلا أثناء العملية، إذا استدعيت إلى الحيلة قدرتنا الشخصية غير المتشكلة على حل شفرة هذه الأفكار، القدرة الشخصية التي تشكل نفسها أيضا عند فعل حل الشفرة. الآن، ولأن هذا التشكيل ينفذ بالشروط التي وضعها شخص آخر، أفكاره موضوع قراءتنا، فلن تكون قدرتنا على حل الشفرة على امتداد توجهاتنا الخاصة.

هوامش:

M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, (٩) انظر : trans. Colin Smith (New York, 1962), pp. 219, 221.

Gilbert Ryle, «The Concept of Mind» (Harmondsworth), (١٠) انظر : *New Literary History*, 1 (1970), 553.

Iser, pp. 11 ff., 42 ff. (١١) انظر :

E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1962), p. 204. (١٢) انظر :

Louis O. Mink, «History and Fiction as Modes of Comprehension», *New Literary History*, 1 (1970), 553. (١٣) انظر :

Gombrich, p. 278. (١٤) انظر :

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), pp. 169 f. (١٥) انظر :

Walter Pater, *Appreciations* (London, 1920), p. 18. (١٦) انظر :

Gombrich, p. 54. (١٧) انظر :

(١٨) نفسه ص ٥ .

B. Ritchie, «The Formal Structure of the Aesthetic Object», *The Problems of Aesthetic*, ed. by Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230. (١٩) انظر :

Roman Ingarden, *Vom Erkennen des Literarischen* (Tubingen, 1968), pp. 49 ff. (١) انظر :

Roman Ingarden, *das Literarische Kunstwerks* (Tubingen, 1960), pp. 270 ff. (٢) لخاصة هذا المصطلح بالتفصيل انظر :

Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (London, 1956), II, chap. 11, 79. (٣) انظر :

Virginia Woolf, *The Common Reader, First Series* (London, 1957), p. 174. (٤) انظر :

Ingarden, *Vom Erkennen des literarische Kunstwerks*, p. 29. (٥) انظر :

Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke* 10 (Haag, 1966), 52. (٦) انظر :

Ingarden, *Vom Erkennen des literarische Kunstwerks*, p. 32. (٧) انظر :

(٨) انظر : لمناقشة أكثر تفصيلا لوظائف «الندجات» في النصوص الأدبية انظر : Wolfgang Iser, «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», *Aspects of Narrative*, English Institute Essays, ed. by J. Hillis Miller (New York, 1971), pp. 1 - 45.

692, quoted by Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties* (Oxford, 1961), pp. 19 f.

Georges Poulet, «Phenomenology of Reading» New : انظر : (٢٥) *Literary History*, I (1969), 54.

. (٢٦) نفسه، ص ٥٦ .

. (٢٧) نفسه، ص ٥٩ .

. (٢٨) نفسه، ص ٥٩ .

D. W. Harding, «Psychological Processes in the : انظر : (٢٩) Reading of Fictions», *Aesthetics in the Modern World*, ed by Harold Osborne (London, 1968), pp. 313 ff.

John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1958), : انظر : (٢٠) p. 54.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, : انظر : (٢١) 1963), pp. 211 ff., 339 ff.

Richard Ellmann, «Ulysses: The Divine Nobody», : انظر : (٢٢) *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. by Charles Shapiro (Detroit 1960), p. 247, classified this particular allusion as 'mock-heroic.'

G. B. Shaw, *Major Barbara* (London, 1964), p. 316. : انظر : (٢٣)

William George Clark, *Fraser's*, December, 1849, : انظر : (٢٤)



المؤول والعلامة والتأويل

- بصد بورس -

معيد بنجراد*

المدخل :

فى نهاية الستينيات من هذا القرن، أبى بنفيسيت (E. Benveniste) استغراباً كبيراً - وهو يقدم بورس إلى الباحثين الفرنسيين - من وجود نسق سميالى متسبب لا تحكمه حدود ولا ضفاف ولا تخوم. فهذا النسق الذى يرى فى العلامة أساس الكون كله، فى التصنيف والتعريف والاشتغال، لا يمكن أن يكون منطلقاً صلباً لسيروية التليل التى تعد الغاية النهائية من وجود أى نسق. فمادام « الأول » يحيل على « الثانى » عبر « ثالث » هو نفسه قابل لأن يتحول إلى « أول » يحيل على « ثان » عبر « ثالث » جديد، فإن إمكان اكفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل. والخلاصة أن هذا :

الصرح السميالى الذى شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه. فلكى لا تتلثر العلامة

* كلية الآداب، مكاس، المغرب.

داخل هذا التوالد اللامتناهى، يجب الإقرار، فى لحظة ما، بوجود اختلاف بين العلامة والمطلول^(١).

إن استغراب بنفيسيت من غياب هذا الاختلاف، ومن وجود كيان علامى يتطور بشكل لولى فى اتجاه آفاق دائمة التجدد ضمن نسق يوضح نفسه بنفسه كما يقول ليكو، يمد عكس ما تصور بنفيسيت دليلاً على أصالة هذا الصرح السميالى وغناه. فما يبدو كأنه سلسلة من الإحالات التى لا يحكمها ضابط ولا رادع، هو ما يشكل الإضافة الحقيقية التى تضمناها تعريف العلامة عند بورس. فمقولة المؤول - الحجر الأساس فى أى تعريف للتليل - تشكل نقطة الارتكاز الأولى فى تعريف العلامة وفى وجودها وفى أشكال تجلياتها. فما دام التوسط (الأشكال الرمزية على حد تعبير كاسيرر)، هو المبدأ المركزى فى إدراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فإن المؤول هو المصفاة التى يتم عبرها تسرب

سيرورة في الوجود وفي الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنساني.

ودون أن نفق طويلاً عند نظرية المقولات وأسماها المعرفة^(٢٢)، يمكن القول، انطلاقاً مما توفره هذه النظرية ذاتها، إن العلامة هي نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية التي تغطي مناطق من المصيش والمحسوس والمتخيل. وإذا كان هذا التركيب، استناداً إلى ما قلناه سابقاً، كياناً ثلاثياً هو الآخر، فما الشكل البثالي المؤسس للعلامة باعتبارها أداة مركزية في إنتاج الفكر والخروج من الذات للدخول في حوار مع عالم الأشياء ؟

إن أول تصريف يخص به بورس العلامة هو تصريف مستوحى، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، من الترابط الثلاثي بين عناصر الإدراك الأساسية. فـ «الفكر» (الذي هو من نظام الشائنية) يستحوذ على الموجودات (التي هي من نظام الشائنية) عبر المحركات (التي هي من نظام الأولانية)^(٢٣). وانطلاقاً من هذا التوزيع، فإن:

العلامة أو الماثول^(٢٤) هي شئ يعرض بالنسبة إلى شخص ما شيئاً ما بأية صفة وبأية طريقة. إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً. إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحمل محل شئ يعد موضوعها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحياناً عماد (fondement) للماثول^(٢٥).

بضعنا هذا التصريف أمام هرم يتكون من ثلاثة عناصر تحكمها غاية واحدة، وتتوزع في التمثيل والتدليل وفق الغاية ذاتها ووفق قوانينها، أي التمثيل لشئ يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية. فـ «الماثول» هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشئ آخر يطلق عليه بورس الموضوع، وفق ظروف خاصة في الإحالة يوفرها المؤول باعتباره الشرط الضروري للحدث عن بناء علامى قادر على الاكتفاء بنفسه، والتخلص من مقشنيات الـ «أنا» والـ «هنا»

الصور المتنوعة التي تتزيا بها الموجودات الواقعية منها والمتخيلة، أو القابلة للتخيل أو غير القابلة للتخيل، كما كان يحلو لبورس أن يقول.

٩ - المقولات واللامتاهي والعلامة :

إن هذا التصور الخاص للعلامة هو مدخلنا الرئيس للحدث عن مفهوم غنى للتأويل انطلاقاً - بالتحديد - مما أثار استغراب بنفيسيت واندهاشه. وهو نفسه ما سيتيح لنا فرصة استحضار نمط آخر للتدليل عبر إقامة رابط بين مفهوم المؤول هذا وآليات إنتاج الدلالة بوصفها صلة وصل دائمة بين مادة منظمة للأكوان القمحية العامة، وأشكال التجلى التي تعد أفقا دائم التجدد. ومن أجل توضيح ذلك، سنعمل على تحديد مفهوم العلامة ضمن السيرة التي يطلق عليها بورس السميوزيس (sémiosis) : أي السيرة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

بدءاً، نجمل الإشارة إلى أن تكوين العلامة الثلاثي (ماثول - موضوع - مؤول) هو بالتحديد استعادة للتقسيم الثلاثي الذي يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانينه. والأمر - هنا - يخص المقولات الفينومينولوجية التي يحددها بورس في «أولانية» و«ثانانية» و«ثالثانية». وبناء على هذا، فإن استحباب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم إرواليات الإدراك الذي يستند، عند بورس، إلى النوعية والأحاسيس (أول)، وإلى الموجودات الفعلية (ثان)، وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث). ومن السهل جداً وضع هذا الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالعلامة : فالأول يحيل على الثاني عبر أداة التوسط التي يمثلها الثالث. وبعبارة أخرى، فإن الأحاسيس والنوعيات هي معطيات عامة (أول) تصب في الموجودات الفعلية (ثان)، وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالياً (ثالث).

إن هذا النمط الثلاثي في الإحالة هو أساس وجود العلامة. فالماثول (représentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant) وفق شروط الفعل المركب للإدراك. وهذا ممناه النظر إلى الدلالة باعتبارها

عن حركة دلالية ما، وهي كيان ممتد في ما هو خارجه ثانياً،
فالعلامة تموت لحظة تجسدها في واقعة بعينها، فهي:

تولد وتكبر وتموت في الأشياء (...). إنها تترك
آثاراً تسمى عادة عندما يتعلق الأمر بالإنسان،
وقانوناً عندما يتعلق الأمر بالمجتمع، أو بعلوم
الإنسان^(٨).

وبعبارة أخرى، فإن فعل العلامة مدرج ضمن:

سيرورتين متقابلتين ومتكاملتين في آن. سيرورة
أولى منبثقة من القوانين الداخلية للغة. ومن هذه
القوانين تستقى اللغة معاييرها في الممارسة. وأخرى
منبثقة من الشروط التاريخية للموسم الحاضرة
للممارسة الدالة، وهي التي تبلور - على المستوى
اللغوي - مجموع الإرغامات والتناقضات والمعايير
الخاصة بهذه الممارسة^(٩).

ومستحاج، لتوضيح كل هذه القضايا، إلى العودة من
جديد إلى تحديد مفهوم المؤول في أفق تحديد الغايات
التدليلية المرتبطة به أولاً، ثم تحديد موقعه من نظرية تأويلية
ممكنة ثانياً، ثم تحديد موقعه من حيث هو جسر رابط بين
مادة مضمونية ما وأشكال تجسدها في نسخ خاصة ثالثاً.
وسنحاول القيام بذلك من زاوية قراءة موجهة تحديداً إلى
النظر إلى المؤول باعتباره يشكل متطفاً لأي تحليل دلالي.

لقد أشرنا في الفقرة السابقة إلى أن عملية التمثيل
العلامي التي تقود إلى خلق كيان رمزي يستعاض به عن
 تجربة إنسانية ما، تستدعي موالاً (أداة للتمثيل)، ويربط
 هذا الموال - لحظة قيامه بالإحالة على موضوع معين - بما
 يسميه بروس بالصاد. ومفهوم الصاد هذا يشير إلى أن
 تمثيل واقعة ما هو تمثيل جزئي. فـ «العلامة محل محل شيء
 يعد موضوعاً لها. وهذا المحل لا يتوحد مجموع مكونات
 الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحياناً عماد
 (Fondement) الموال» (بروس). ووفق هذه النظرة، فإن
 كل تمثيل ليس سوى انتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر
 معينة. إنه، بعبارة أخرى، «صفة للموضوع باعتباره منتقى
 بطريقة معينة في أفق خلق موضوع مباشر»^(١٠).

واله الآن. والمؤول داخل هذه البنية هو الفكر الذي يحول
 التجربة الصافية المحصل عليها عبر إحالة مألوف على موضوع،
 إلى نموذج تجريدي يستمد عبره كل التجارب المشابهة،
 ويمكن أن تمثل لهذا الترابط بين العناصر الثلاثة للعلامة
 من خلال الشكل التالي :



وكما هو واضح من تعريف بروس للعلامة، فإن «المألوف
 مرتبط بثلاثة عناصر : عماد وموضوع ومؤول»^(١١). وبعد
 إدراك هذا الترابط بين أداة التمثيل وما يوجد خارجها،
 للمفتاح الرئيسي لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات التوالد
 التأويلي الناتج عن تصور سيرورة تدليلية يعتبرها بروس، نظرياً
 على الأقل غير قابلة للاكتفاء على نفسها، وغير محصورة
 بعد بعينها.

وعوض أن يكون هذا الترابط مرادفاً لحركة تعيينية ممتدة
 في أشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة : «هذه الكلمة تدل
 على هذه الواقعة هنا والآن فحسب، فإنها تحول، وتتحوّل
 عبرها الأشياء إلى علامات تقوم، وفق شروط الإحالة الأولى
 نفسها، بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة
 التي تحتوي المنصر مصدر التدليل. وهكذا، فكل عنصر من
 عناصر العلامة قابل لأن يتحول إلى علامة، أي إلى عنصر
 استقطاب دلالي يشير حوله مسيرات متنوعة في الإحالة
 والتدليل، «فالعالم الذي تخيل عليه العلامات عالم يتشكل
 ويتحلل داخل نسج السموزيس»^(١٢).

٢ - المؤول وإنتاج الدلالة :

إلى هنا، نكون قد حاولنا رسم المخطاطة العامة التي تمثل
 عبرها العلامة أماناً باعتبارها كياناً ممتداً في نفسه أولاً، فما
 دام كل عنصر قابلاً لأن يتحول إلى نقطة ارتكاز تتجسد فيها
 الوقائع التدليلية، فإن النسق العلامي يتحول إلى آلة ضبط
 ذاتي منتجة لرقابة داخلية تتحكم في مجموع الدلالات الناتجة

يتطلب سياقاً خاصاً، ولا يتطلب شخصاً يقوم بالتأويل. في حين يمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بغيوب دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي. ومع ذلك، فإن المؤول وأثره هو المدخل الرئيس إلى تحديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة لرساء أولى للمعنى.

وامتداداً إلى هذا التمييز أيضاً، سيمد بورس إلى الفصل بين المباشر وغير المباشر في العلامة، أي بين موضوع معطى عبر فعل التحيين نفسه، وما يمكن أن يدرك بشكل غير مباشر من خلال ما هو متحقق. ولأن الموضوع هو الذي يحدد العلامة (فهو أشمل وأعم منها)، فإن التفكير في موضوع ما، هو بالتأكيد تفكير في شيء نملك عنه معرفة سابقة. «فإننا قلتم إن هذا الموضوع موجود - هنا - في استقلال عن كوننا نفكر فيه، فإن كلامكم هذا لا معنى له»^(١١). والخلاصة أن الموضوع لا يحضر في أنفسنا إلا عبر تلك المعرفة، كما لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه المعرفة. فإن:

الموضوع هو المعرفة المفترضة التي تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخصه ... فإذا كان هناك شيء ما يشير إلى معلومة دون أن يكون لهذه المعلومة أية علاقة - مباشرة أو غير مباشرة - بما يعرفه الشخص الذي يتلقاها، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى، في هذا الكتاب، علامة^(١٢).

ولعل هذا ما دفع بورس إلى التمييز بين نوعين من الموضوعات (الأمر يتعلق في واقع الأمر بالتمييز بين نوعين من المعرفة): يطلق على الأول الموضوع المباشر، وهو كذلك من حيث إن فعل الإدراك الذي يستدعيه لا يتطلب سوى عناصر التجربة المشتركة. والثاني ديناميكي، وهو كذلك من حيث إنه يستدعي فعلاً موازياً للأول لأنه حصيلة ما يسميه بورس بـ «التجربة الضمنية» *Expérience collatérale*، أي تجربة تعد حصيلة لسيورة سميائية سابقة عن الفعل الذي يحقق للموضوع المباشر. وما يقوم بربط العلامة إلى هذا الموضوع أو ذاك، هو السياق الخاص الذي تولد العلامة ضمنه وتتم.

إن مردودية هذا المفهوم لا تتحدد إلا لحظة التمثيل، أي لحظة انتقاء موضوع ما عبر إحالة خاصة، فالقول مثلاً: إن الشجرة مشمرة، ليس سوى انتقاء لخصائص بعينها واستبعاد لأخرى، فلا يمكن القول إن هذا التمثيل قد استنوب، من خلال حركته تلك، مجموع الخصائص المميزة للشجرة في كليتها (الطول، الظلال، الأغصان الورقة أو غير الورقة، طبيعة الفاكهة، أو كل الإحالات الاستعارية التي يمكن أن تحيل عليها كلمة شجرة ...). ولعل هذا التحديد هو الذي يجعل من الموضوع، أي ما يوجد خارج أداة التمثيل، كياناً أشمل وأعم من العلامة، بل إن العلامة، في محاولاتها الدائمة لاستيعابه، لا تقوم إلا بالكشف عن غناه وتطوره الدائم.

إن الإشارة إلى جهة ما يتم عبرها التمثيل، سيقود بورس إلى التمييز بين الفعل الخاص للعلامة مجسداً في واقعة قد تؤول وفق ما تخصنا به التجربة المشتركة. وفي هذه الحالة تتوقف عملية إدراك الواقعة عند حدود ما هو معطى بشكل مباشر من خلال العلامة ذاتها، والفعل الضمني لهذه العلامة، وهو ما يمكن أن ينتج عن هذا التحيين الخاص من افتراض لمعارف أخرى قد لا يستطيع الشخص الذي يقوم بالتأويل استيعابها ضمن مسار تأويلي واحد محدود في الزمان وفي المكان.

إن هذا التمييز سيقودنا إلى الفصل، في ميدان للمعارف المحتملة داخل العلامة، بين الشيء الموصوف والفعل الواصف (وبعبارة أكثر دقة الفصل بين الخطاب الواصف والخطاب الموصوف)، أي الفصل بين ما يوجد بوصفه مادة وضعت أسلاً للتأويل (وكل تمثيل هو بصيغة من الصيغ تأويل)، والفعل الذي يفصل بين المستويات والمراتب وزوايا النظر. في الحالة الأولى، يدرك الموضوع باعتباره معرفة (بأنماطها المتعددة) تخص واقعة ما (معرفة تشير إلى حجم هذه الواقعة ومكانها وتاريخها ...)، والمؤول باعتباره الفعل الذي يكشف عن هذه المعرفة ويحدد طبيعتها والمستويات داخلها.

وبالتأكيد، فإن المؤول ليس تأويلاً، إنه مرتبط بالتأويل ويمد منطقاً له، إلا أنه أكثر عموماً ويقضي فعلاً يختلف عما يمكن أن يحيل عليه التأويل. فالمؤول يقتضي وضعاً لا

المستقبلية للثانوية تتخذ طابعاً عاماً ومسلماً، وهو ما أطلق عليه الثالثة. (Peiros collected papers 1 :25)⁽¹⁰⁾

وهذا معناه أن الدلالة باعتبارها سيروية في الوجود وفي الاشتغال وفي التقنى، لا يمكن أن تترك إلا عبر مستوياتها، أى أنماطها في التبدل وفي معرفة العالم، وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.

إن المعارف المتولدة عن الإحالة «الصادقة» (ماثول يحيل على موضوع خارج أى قانون أو فكر)، هي معارف تتغير بالهشاشة والشموض والتسبب، فهي بلا ذاكرة وغير قادرة على التحول إلى معرفة عامة. إنها مرتبطة بالوقعة بصيغها، وتستغنى باختفاء الشروط التي أنتجتها. أما في الحالة الثانية، فإن الإحالة تتم وفق قانون أو فكر يجعل من الواقعة ذاكرة قابلة للتصميم. مثال ذلك أنك إذا قلت أو نطقت أمام شخص ما بكلمة «شجرة» ولم يكن هذا الشخص قد سمع بهذه الكلمة أو رأى الشجرة، فإنه لن يدرك من هذه الواقعة سوى مجموعة من الأصوات التي قد تثير لديه بعض الانفعالات أو الأحاسيس، ولكنها لن تقوده قطعاً إلى إدراك أى شئ. لحظتها سيكون بإمكانك أن تأخذ بيدك لتلمس شجرة هلي الورق أو في الواقع. وفي هذه الحالة فإنك لا تقوم إلا بربط ماثول (صورة أو شجرة فعلية) بموضوع (ما تتضمنه الصورة أو الواقع) لأن هذا الربط هو ربط محلي ومؤقت. فبما دام هذا الرجل لا «يمتلك الشجرة فكراً»، فإنه لن ينظر إلى الواقعة إلا باعتبارها تجربة صانية خالية من الفكر. ولكن إذا «بررت» هذه العلاقة من خلال «تجربة» الواقعة وتحويلها إلى مضمون معرفي يتجاوز الواقعة المعينة (النسخة بصير بورس)، فإنك تكون قد أمدت هذا الشخص بـ «فكر» (أو قانون في لغة بورس) يسمح له باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة، أى أن الشجرة التي رأها منذ قليل تحول عنه إلى نموذج عام، يستطيع من خلاله استحضار كل الأشجار للممكنة كهيما كانت الصور التي تخضر بها إلى الواقع. وهذا ما يقوم به المؤول، وتلك وظيفته داخل العلامة. وعلى هذا الأساس، فإن التبدل لا يمكن أن يستقيم من خلال حركة إحالة ثنائية التكوين، إن التبدل فعل ثلاثي يستلزم وجود ثلاثة عناصر

ولكى لا يتيه في المزيد من التحديدات التي تخص هذه المعرفة وزوايا النظر الكاشفة عنها، يمكن القول إن السر وراء هذا التوزيع المنهجي الدقيق يكمن في التصريح - وبورس لا يكف عن ذلك - بأن الموضوع يتجاوز العلامة، وأن التمثيل، بحكم الطبيعة الخاصة للممارسة الإنسانية، قاصر عن استيعاب مجموع ما يوفره الموضوع ضمن دائرة تمثيلية واحدة، نتيجة لما يسميه بورس بـ «قصور العلامة» (l'imperfection du signe). فيما أننا مجبرون دائماً، من أجل تحديد موضوع علامة، على استحضار علامة أخرى، فإن الموضوع لا يشكل حداً نهائياً لتوالي إيلافية ما. إن ما يمكن أن يحدد هوية العلامة - أى ربط ماثول بموضوع ضمن سياق خاص - هو المؤول باعتبار وظيفته في الكشف عن المراتب والمستويات، فـ:

نحن لا نستطيع أبداً معرفة الشئ في ذاته، إننا نعرف فقط العلامة التي هي دليل عليه، والعلامة على هذا الأساس كيان فضفاض في علاقتها بمؤولها، وهذا المؤول هو ما يحددها⁽¹¹⁾.

ذلك أن:

موضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى. والسبب في ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعاً لنفسها، إنها علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهرها⁽¹²⁾.

وفي جميع الحالات، يمكن القول، استناداً إلى التحديدات السابقة، إننا أمام معرفة تنتشر في جميع الاتجاهات، ووجود العلامة هو وجود التصور المنظم والممد لهذه المعرفة. إن العلامة تقوم بمهمتها تلك في مرحلة أولى عبر إعداد موضوعات قابلة لاستيعاب وتنظيم هذه المعرفة (وهذا دليل آخر على أن الموضوع يتجاوز العلامة). وتقوم بذلك في مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل (مؤول) يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها. فـ:

القانون وحده هو الضامن لواقعية الواقع : فالبعد للمستقبلي ليس شياً آخر سوى تعريف للثانوية، ذلك النمط الذي يكمن في كون الوقائع

ومرتبطهما والقذف بها إلى ساحة التداول. إن هذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للشيء وأنماط وجوده. وإذا كان تغير موقع الشيء من نسق إلى آخر، يؤدي حتماً إلى تغير في دلالاته، فهذا معناه أن الدلالة ليست معطى جاهزاً بل هي سيرورة، وليست كلاً بل مستويات.

من هنا، إذا كانت الواقعة (كيفما كانت طبيعتها) تحتفظ في جميع السياقات ببنوة معنوية قارة، فإنها معرضة دائماً لاستعمالات متنوعة تغني هذه البنية وتتجاوزها في آن : إن «مدخل الكلمة» ومعنى الواقعة الاجتماعية ومعنى الشيء، كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها وعبرها مجمل الدلالات المراقبة لمحلية تفسير السياقات. إن هذه المداخل تشكل ما يشبه الجذر المشترك لمجموع الدلالات التي يمكن أن تمنح لواقعة ما، بل يمكننا القول إن التواصل اللفظي مرهون بوجود هذه الأنوية التي تعد تمهيداً لتجربة إنسانية قارة.

ويبدو أنه لا يمكن فهم مجمل التصنيفات (١٧) التي يقدمها بورس لفعل التأويل إلا من هذه الزاوية. فرغم الحضور المكثف للطابع المنطقي المرافق لهذه التصنيفات، فإن ما يجب الانتباه إليه، بل التركيز عليه، هو وجود سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسهر يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها إرغاناتها وقوانينها. ومن نافذة القول، إن كل الحقول تنتظم في سيرورات دلالية خاصة ووفق أنماط محددة في التجلي. وهكذا، يمكن الحديث عن تقسيم عام يهتريق السيرورة التأويلية ويحددها في أشكال ثلاثة، وكل شكل من هذه الأشكال محكوم بوظيفة معينة داخل عملية إنتاج الدلالة.

وعلى هذا الأساس، فإن ذاك « المعطى العريض داخل العلامة، المنفصل عن أي سياق وكذا عن شروط التعبير عنه » (١٨) هو زاوية نظر تلتقط ما توفره العلامة في بعدها المباشر، أي كما تبدو وكما يتركها المتلقي دونما اعتماد على شيء آخر غير عناصرها الذاتية. إن التقاط هذه المعرفة بهذه الروح، هو ما يسميه بورس بالمؤول المباشر، أي:

ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...). إنه يتحدد باعتباره مثلاً ومبرراً عنه داخل العلامة » (١٩).

مربطة فيما بينها : مألوف وموضوع ومؤول، وهذا هو الشرط الأولي للحديث عن تجربة فكرية (تجربة إدراكية).

إن نمط البناء هذا هو تأكيد للطابع المركب للفعل الإدراكي الذي يقود الفئات المتركة إلى التخلص من العالم الخارجي عبر استيعابه على أنه قوانين؛ أي تمثله بوصفه سلسلة من النماذج المؤدية إلى استحضار التجربة عبر وجهها المجرد. وبعبارة أخرى، فإن المؤول يقوم - من خلال موقعه بوصفه أداة للتوسط الإلزامي - بخلق حالة إدراك تسمح للذات بالانفلات من رتبة كل الإرغانات التي يفرضها الزمان والمكان عبر الامتلاك الرمزي للكون (أو الامتلاك الفكري للكون كما كان يقول كاسيرر). فلفظ:

استطاع الإنسان، من خلال الرمز وداخله، أن ينظم تجربته في انفصال عن العالم. وهذا ما جّبهه الشيء في اللحظة، وحماه من الانغماس في مباشرة الـ«هنا» والـ«الآن» داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل. فكما أن الأداة (outil) هي انفصال عن الموضوع، فإن الرمز هو انفصال عن الواقع (٢٠).

وليست الدلالة ومطرق إنتاجها وسبل تداولها سوى حصيلة حركة «ترميزية» قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء.

٣ - المؤول ومستويات الدلالة :

إن الطبيعة التركيبية الخاصة بالفعل الإدراكي، تمتد لتشمل في مرحلة ثانية مستويات إنتاج الدلالة وتداولها. وإنتاج الدلالة، باعتباره نشاطاً رمزياً في المقام الأول، لا ينفصل عن السبل الخاصة في تنظيم «أشياء الكون ووقائمه» وتوزيعها على خانات وأقسام. فإذا كانت الأشياء لا تدرك إلا باعتبار موقعها ضمن «قسم خاص» تطلق عليه أحياناً «النسق» وأحياناً أخرى «النموذج»، فإن الدلالة المرتبطة بهذه الأشياء (إنها في واقع الأمر السبيل الوحيد لإدراكها)، لا تستقيم إلا من خلال تحديد موقع هذا الشيء أو ذاك ضمن هذا النسق أو ذاك. وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإن العلامة هي الوسيلة الأساس (وربما الوحيدة) في إعداد الموضوعات

تستدعي دائماً، لكي تترك، السيرة التاريخية التي نشأت في أحضانها، وتحولت عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنساني، فإن الجروح إلى تجاوز ما هو معطى بشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معانٍ ثانية أمر طبيعي، ويستجيب للطابع المتنوع للحاجات التي تنتجها الممارسة الإنسانية. وعلى هذا الأساس، نمثر في تصور بورس على نوع ثانٍ من المؤولات قد يستجيب لهذه الحاجات، يطلق عليه بورس المؤول الديناميكي. وهذا المؤول مرتبط في الوجود بالمؤول الأول، إلا أنه يختلف عنه من حيث الطبيعة (فهو متجدد باستمرار) ومن حيث الاشتغال (فهو قراءة في السياق الذي يوجد خارج العلامة؛ أي مجمل المضامين الثقافية التي تشير إليها العلامة). وبعبارة أخرى، إنه العنصر الذي يدل على أن معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية ومباشرة، بل هو نقش في ذاكرة غير مريكة من خلال الفعل التمثيلي الأول. وهكذا، فإن بورس يرى فيه «الأثر الذي تنتج العلامة فضلاً في الذهن» أو «هو كل تأويل يطويه الذهن فضلاً للعلامة»^(٢٢).

وإذا تفاضنا - في هذا التعريف - عن تحديد رد فعل المتلقي للعلامة، فإن المؤول الديناميكي يحيلنا على حركة التأويل المتولدة عن قراءة متجاوزة للمعطى المباشر للعلامة. إنه تحديد لسلسلة من المسيرات التأويلية التي تعد أصل السميوزيس وطبيعتها الفعلية. والسميوزيس، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هي حركة تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومتشعبة في كل الأفاق. وعلى هذا الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمددها بعناصر التأويل هو هذا المؤول الذي يشرّف عناصر تأويله من مصادر متعددة: الثقافية والإيديولوجية والخرافي والأسطورية والديني، وكل ما يمكن أن يسهم في إغناء التأويل وتنويعه. ومن خلال هذا، فإنه يدرج السميوزيس - وتلك وظيفته - ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن دائرة تأويلية يفترض بورس أنها غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.

«إلا أنها تعد في الممارسة سيرة محدودة ونهاية. إنها تقع تحت طائلة العادة التي تملكها في إسناد هذه الدلالة إلى

إننا أمام حالة أولية للإدراك تتمثل في إنتاج دلالة لا تتجاوز حدود تعيين تجربة ما كما تقدمها العلامة من خلال مظهرها المباشر. إن حدود هذه الدلالة هي وصف هذه التجربة بالاعتماد فقط على العناصر الأولية التي تشتمل عليها العلامة دونما اعتماد على شيء آخر». فما تحيل عليه العلامة في بدايتها هو الإحساس بأن هذه العلامة تنتج وقعا معينا. فهناك دائماً إحساس نزوله باعتباره دليلاً على أننا قد فهمنا ما تدل عليه هذه العلامة^(٢٣). إن الأمر يتعلق بوقع فقط، أو بإحساس ما يشير إلى أن الذي يتلقى العلامة قد فهم ما تود العلامة قوله. فما هذا المضمون الذي ينظر إليه كإحساس فقط؟ وماذا نمنى بالإحساس ثانياً؟ إن المؤول المباشر لا يقترح، في واقع الأمر، أية معرفة، إلا أنه يقوم بإدراج المألوف ضمن حركة تأويلية^(٢٤)، إنها طريقة أخرى للقول بأن هذا المؤول يشكل لحظة بدئية داخل سيرة لا نرى منها سوى بدايتها، أما نهايتها فموكولة إلى الشخص الذي يقوم بالتأويل. وبعبارة أخرى، فإن ما نعيه من خلال هذا التمثيل هو مستوى دلالي أول مرتبط بحركة تأويلية يتحدد مضمونها من خلال مجمل المسيرات التأويلية التي يعلن عن ولادتها.

وبما أن التأويل هو دائماً زحزحة للعلاقات، وتغيير للمواقع، وإعادة لترتيب عناصر الملامات، فإن ما يضمن سلامة التأويل ودوامه واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوعة؛ هو وجود هذا الحد الأدنى المعنوي المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعي فيها. من هنا، كان النظر إلى المؤول المباشر باعتباره قراءة أولية في معطيات ظاهرة في أفق فتح آفاق متنوعة أمام مستوى آخر من مستويات التدليل. ولأن المؤول هو «علامة موازية أو أكثر تطوراً» من الأولى، فإنه في ضمائه للإحالة من مألوف إلى موضوع، يؤكد هشاشتها، فتصور البحث من جديد عن إحالة أخرى أسرّار في كل لحظة ومع كل سياق (مع أي فعل تأويلي). ذلك أن الإحالة تخضع لتراثنية ولا يشكل المؤول المباشر داخلها سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى.

ولأن كل واقعة، سواء تعلق الأمر بـ «الكلمة» أو بـ «الشيء» أو بـ «طقس من الطقوس» الاجتماعية،

ولعل هذا ما لا يحصل من «النهاية» مضموناً زمنياً يتحدد داخله المؤول النهائي باعتباره مصدراً لإنتاج دلالات لا سلطة للزمان عليها. إن «النهاية»، هنا، تتعلق ببداية ونهاية مسير تدليلى ما، وما يبدو نهاية منطقية لمسير، سيتحول إلى نقطة بدئية داخل مسير آخر. إنه الرغبة الدفينة واللاشعورية التى تستثمرها الذات المؤولة فى الوصول إلى دلالة بينها انطلاقاً من سيرورة تدليلية بعينها. أو هو محاولة الذات لخلق محميات دلالية تريحها من عبء اللامحدود واللاقرار من خلال الرسو على موقف دلالي بعينه.

وربما سيكون من السهل جداً القول بأن الغاية من وجود مؤول من هذا النوع هى تحديد مقص من حيث هو خلاصة لمجهود تدليلى، أى استقرار مألولى على موضوع. إلا أن الأمر أعقد بكثير من ذلك. فهذه السيرورة هى سيرورة افتراضية أملتها غايات منهجية فحسب. فالتدليل ومراحله وبخاناته ليس شيئاً شفافاً يمكن الإمساك به بسهولة. إنه مركب ومتنوع ومتعدد التجليات، وليس من السهل الفصل داخله بين نقطة بدئية وأخرى نهائية وثالثة تتوسطهما. فهو - إلى جانب استناده إلى العناصر الأساسية التى توفرها العلامة بوصفها مادة للتأويل يفترض ذاتاً خاصة تقوم بإنجازه، وهذا يعنى استحضر مخزون ثقافى آخر تألى به هذه الذات فى أفق تحقيق تأويلها الخاص.

ولقد حاول جيرار دولودال^(٢٧)، انطلاقاً من نصوص بورس نفسها، أن يصنف مجمل الدلالات الناتجة عن توقف السيرورة التى يكشف عنها المؤول الديناميكى، انطلاقاً من قواعد منطقية تلخص عملية برهانية خاصة. إن بورس يدرج فعل هذا المؤول أولاً ضمن عادات عامة مرتبطة بالسلوك الاجتماعى، أى مرتبطة بكل ما يخص الأحكام الاجتماعية القيمة. وهذا أمر فى غاية البساطة، فالممارسة الإنسانية تنتج أشكالاً سلوكية عامة وقارة تحكم إليها وتقيس عليها نسخها المتحققة. وهذه الأشكال هى ذاتها نتاج سيرورة سميائية سابقة اقتضت الحاجة الحيائية (والدلالية) إدراجها ضمن القوالب التى تشكل غطاء لكل ممارسة فردية خاصة. وفى هذه الحالة ينظر بورس إلى هذا المؤول باعتباره «افتراضاً» (abduction)، ذلك أن الافتراض - فى الجهاز المفهومى

تلك العلامة داخل سياق مألوف لدينا^(٢٨). إنها كذلك، لأن أى تدليل إنما يقوم انطلاقاً من سياق خاص يحدد للدلالات حجمها ومصادرها وامتداداتها. وفى كل الأحوال، فإن السياق ليس سوى محاولة لمزل واقعة ما، وإدراجها ضمن منطق خاص للتدليل. وهذا معناه تخليص الواقعة من كل ما لا يستقيم داخل هذا السياق. والخلاصة:

إذا كانت سلسلة التأويلات غير محدودة كما بين ذلك بورس، فإن الكون الخطائى يتدخل من أجل تحديد حجم الموسوعة^(٢٩).

إن القوة «الدمرة» التى يطلق عنها المؤول الديناميكى (من حيث إنه مرتبط بمعرفة واسعة)، لا يمكن أن تتوقف من تلقاء نفسها، ولا يوجد داخل هذا المؤول ما يوحى بإمكان التوقف عند دلالة بعينها. إن إيقاف هذه الحركة لا يتم إلا من خلال الاستعانة بمنطق آخر للتدليل، أو أن شتتا القول، إرساء دعائم سياق خاص يستدعى الانتقاء والحذف والتجسيم. وتلك هى مهمة المؤول النهائي كما يرى ذلك بورس. فهو الوقع الذى تولده العلامة فى الذهن بعد تطور كاف للفكر^(٣٠). فما كان يبدو لامحدوداً يتحول من خلال المؤول النهائي إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجعل كل إحالة مندرجة ضمن منطق خاص للإحالة. فداخل سيرورة تأويلية معينة ينجح الفعل التأويلى إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها باعتبارها أنقفاً نهائياً داخل مسير تأويلى ما يقود من تحديد محيطات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكى)، ليصل فى نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائى). وبعد هذا الأنقش شكلاً نهائياً تستقر عليه هذه السيرورة. إن الأمر يتعلق بما يسميه بورس بالمادة، «المادة تجمد مؤقتاً الإحالة اللامتناهية من علامة إلى علامة أخرى لكى يتسنى للمتكلمين الاتفاق على واقع سياق إبلاغي معين، إن العادة تشل السيرورة السميائية، فهى عالم الأفكار الجاهزة. ولكن المادة هى وليدة علامات سابقة، ولهذا فإن «العلامات هى التى تؤدى إلى تدعيم أو تغيير العادات»^(٣١).

تصل إلى نتائجها الصحيحة في جل الحالات وعلى مدى بعيد. إنها تشير إلى أنه إذا تم الحفاظ على هذا النهج، فإنه سينتج استقبلاً الحقيقة، أو ما يقرب منها فيما يخص مجمل القضايا^(٣١).

وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بالوصول إلى قاعدة عامة انطلاقاً من حالة خاصة. وتلك هي العادة المخصوصة التي تصنف معلومة جديدة ضمن معرفة عامة. وبشكل هذا الحكم - داخل هذه النهائية - حركة ثانية داخل السيرورات التي يطلق عنانها فعل التأويل الناتج عن دخول المؤول الديناميكي ساحة التأويل.

ونصل في نهاية هذه الفقرة إلى تحديد سيورة ثالثة تقود هذه المرة - عبر نمط إحالاتها - إلى أحكام ذات طبيعة استنباطية. ويوصف المؤول في هذه الحالة بـ «الاستنباطي» لأنه يستند - من أجل تحديد الدلالات الخاصة بمسرح ما - إلى معرفة عامة منفصلة عن القبل المباشر (النسخ الخاصة للقبل). ويصف بورس هذه العلاقة بقوله:

إن الاستنباط حجة يتحدد المؤول داخلها من خلال اتصافه إلى قسم عام من الصحيح الممكنة والمشابهة. وهذه الحجج هي من العمومية لدرجة أن كل المقدمات الصحيحة داخلها ستؤدي، عبر التجربة، إلى نتائج صحيحة^(٣٢).

ولعل هذه العمومية هي التي تجعل من هذا المؤول نسقياً وخارج أي سياق. فهو كذلك لأن المعرفة التي يستند إليها في عملية تأويله معرفة عامة وتخص القضايا الكبرى التي تشكل مقدمات برهانية لتحليل الحالات الدلالية الخاصة، أي تلك التي تتجهج سياقات بعينها.

إن ما يمكن استنتاجه من هذه التصنيفات وغيرها هو أن المؤول النهائي ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعاني، كما أنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد إجاباتاً لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، ورغم مظهره الانغلاق، يشير إلى أن الدلالات متعددة تعدد السياقات التأويلية، وأن التعدد لا يوجد في الواقعة، إن كل تعدد إنما يعود إلى الذات التي تقوم بالتأويل.

الذي يقترحه بورس - لا ينتج معرفة مع مستلزماتها الدلالية. إنه منهجية للخروج بتكهن عام دون وجود ضمانات موضوعية على أنه سيصدق على حالة خاصة أو حالة اعتيادية. إن ما يبرر هذا التكهن هو أنه يشكل الأمل الوحيد في تنظيم سلوكنا المستقبلي تنظيمياً عقلانياً^(٣٣). إن مهمته هي أن يقوم فقط بقياس حالة غير معروفة على ما تعرفه الذات المؤولة بشكل سابق. فـ:

السيورة الافتراضية تقتضي التعامل مع التجربة التي أواجهها انطلاقاً من معرفة سابقة، وتعلق الأمر بالتطبيق الميكانيكي لحالة خاصة على مقولة سابقة^(٣٤).

إنها قواعد برهانية مستترة نتحكم إليها كل يوم، ونستند إليها من أجل تفسير وقراءة مجمل ما يعود إلى التجربة العادية. وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بطريقة خاصة في تنظيم مجمل المعارف التي تعود إلى حقول سلوكي معين. فنحرف التجربة الجديدة يقتضي إلماً بتأصيل النسق الذي نتج داخله هذه التجربة. وه يجب أن تكون هذه التجربة الجديدة قادرة على إنتاج مقولات جديدة تتمثل استقبلاً على إغناء المقولات السابقة عنها^(٣٥).

ومن جهة ثانية، فإن هذا المؤول قد يحدد نشاطاً معرفياً من طبيعة أخرى. والأمر يخص ما يسميه بورس بـ «العادة المخصوصة». وهي عادة لا تهم سوى قطاع معرفي بعينه يتميز بدقته المعرفية وإمكانان خصوعه للمراقبة العلمية. وهكذا يرى بورس أن المؤول النهائي في هذه الحالة يمين طريقه في الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة الخبير الفني الذي يقوم برد لوحة مجهولة إلى فنان بعينه، ومدرسة فنية بعينها أيضاً... وهي أيضاً عادة عالم الحفريات الذي يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استناداً إلى المعرفة التي يملكها عن تعدد المصير الجيولوجية مثلاً. ويلج هذا المؤول ضمن الأحكام القياسية (induction). والقياس في لغة بورس هو:

طريقة خاصة في بلورة رموز قضوية (dicisignes) خاصة بقضية محددة. ولا يستند المؤول، عبر طريقة الحكم ذاته، إلى مقدمات صحيحة، فهذه الطريقة

عليه العادة أحياناً، وهو ما ندرجه ضمن القيم أحياناً أخرى.

ويجب ألا يؤول هذا الكلام على أنه نفى لمرجعية مادية للفعل، والاستماتة عنها بسقف مضموني تمدنا به قوة توجد خارج الممارسة الإنسانية. إن الحديث عن تنظيم مجرد للقيم هو صيغة أخرى للقول بأن القانون ينبثق من الواقعة الخاصة، والقانون (الفكر أو الضرورة في لغة بورس) هو صيغة أخرى للقول إن الواقعة تطمح، باستمرار، إلى امتلاك وجود استقبالي دائم. فمقولة الشر مثلاً، باعتبارها قيمة دلالية، ليست مرتبطة في وجودها المجرد بأى سياق، إنها هنا لكى تشير إلى أن مجمل الأفعال الدالة على شئ يمكن أن يؤول باعتباره إساءة للأخر يجب أن تصنف ضمن خيانة الشر. وبناء عليه، فإن مقولة «الشر» تشتمل على مجمل إمكانات التحقق، أى تقوم بتحديد مجمل الأوجه التى يتجسد من خلالها كل ما يمكن أن يدل على الشر فى سياق خاص. إنها «متصلة» (continuum) غير دال من خلال خصائصه الذاتية. ولتكون لها قدرة التلليل لا بد من ردها إلى ما يكونها، ولحفظتها تحول عناصرها الداخلية إلى مسيرات دلالية.

يمكن القول، إذن، إننا أمام مستويين يصنف ويؤول ضمنهما الفعل الإنسانى : مستوى خارج سيميائى ويتضمن مجمل التصنيفات القيمة المجردة والظاهرة. إن هذه القيم توجد خارج الممارسة السيميائية؛ لأنها انفصلت عن الفعل الخاص، وهو ما يحدد هويتها المتميزة. ومن جهة أخرى، هناك ما يتنحى إلى السيميائى بمحصر المعنى، ويعين هذا المستوى كل ما يدرك من حيث هو تحقق محسوس ضمن سياق خاص. إن التفاعل بين المستويين هو ما يضمن استمرارية الحياة ومعقوليتها. فدون سقف مجرد لا يمكن تصور فعل خاص، كما أن كل فعل خاص لا بد وأن يصنف - عاجلاً أو آجلاً - ضمن خيانة تيسر وجوده واستمراره.

ويمكن صياغة هذا الإشكال بطريقة أخرى. لنفترض أننا أمام «عادة» معينة كما تبدو من خلال السلوك الفردى أو الجماعى. فما وضع هذه العادة وما مضمونها؟ إن الحس السليم يدلنا على أن كل عادة هى فى الأصل فعل صادر عن شخص ما فى زمن ما وقضاء ما. ولأن هذا الفعل قد

وبطبيعة الحال، فإن هناك الكثير من التقسيمات والتصنيفات الفرعية المتولدة عن هذه الآلة التأويلية، لكننا لم نشأ إيرادها لاقتناعنا العميق بأن كل نظرية تولد محملة بالكثير من التمييزات الدقيقة التى تحددها فى جزئياتها الصغيرة، ولكنها كلما تقدمت فى الزمن تخلصت من الكثير من عناصرها فى أفق خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما توغره الواقع الجديدة التى تحتاج إلى تغيير فى الرؤية من أجل خلق حوار وتواصل بين نظريات أخرى.

ولم نفعل ذلك، من جهة ثانية، لأن مقالنا محكوم بغاية معرفية تطمح من روافها إلى خلق تواصل بين ما يقدمه بورس من تصور نظرى مفرق فى التجريد والعمومية، والممارسة النصية التى تقتضى الحذف والتعديل والتحويل. وهذا يمكن من خلال إدراج ما يقدمه بورس ضمن تصورات عرفت بانفعالها الكبير بقضايا المعنى، كالسيميائيات السردية وما نفعر عنها. فالمنهج ليس أدوات ومفاهيم معزولة ومفصلة عن بعضها وبعض، إن المنهج - من خلال هذه الأدوات والمفاهيم - هو فى المقام الأول تساؤل حول المعنى وتساؤل حول طرق إنتاجه، وكل « مفهوم مرتبط بقضية، بل بقضايا، ودونها لن يكون له أى معنى »^(٣٣).

٤ - الممكنات الدلالية وسيروية التأويل.

إن ما انتهينا إليه فى الفقرة السابقة - وماقلناه عن نهائية التأويل - هو ما يدفعنا الآن إلى طرح تساؤل محرج : من أين تأتى هذه القوة المنطقية الأصلية التى ينبثق منها التصنيف الدلالي النهائى المشار إليه ؟ وبعبارة أخرى، هل نحن أمام مستوى سيميائى خاص يكثف فيه المنتج السلوكى المنبعث من الممارسة الإنسانية فى أفق تحمله إلى قوة ضابطة لكل الأوجه المحسوسة ؟ ستقودنا هذه الأسئلة الآن إلى تحديد زاوية نظر أخرى يمكن أن يتحول عبرها المؤول النهائى إلى سند رئيس لتحديد أشكال التحقق المنبثقة عن أصل مجرد. فكل ما هو متحقق يمتلك بهذا الشكل أو ذاك، أو فى هذا الأفق أو ذاك، سقفاً فوقياً يبرره ويفسره ويضمن تداوله ومعقوليته. إن هذه الخاصية تصمد على جميع الوقائع دون استثناء. فالسلوك الإنسانى مصنوع من سلسلة من الأفعال البسيطة التى تتحول مع الزمن إلى أشكال سلوكية عامة هى ما نطلق

إن ما ينظم التجربة الإنسانية في كليتها هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة. فإذا كانت الدلالة لا تعبأ بمادة تجليها (جرىملاس) - فالمعاني لا تستأذن أى شيء لكى تولد وتمارس نشاطها- فهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وحتاج، لكى تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع. وعلى هذا الأساس التقط بوروس مفهوم المؤول باعتباره الأداة التى توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية. فالتعيين ليس حالة نهائية، إنه تثبيت لسيروية فى واقعة، هى نفسها ستؤول باعتبارها نقطة بدئية لسيروية جديدة. ولعل هذا ما دفع روبر مارتي (R. Marty) إلى الاعتقاد بأن مفهوم «حقل المؤولات» شبيه بمفهوم «السنن الثقافية»، غير أنهما مختلفان. فالأول أكثر شمولية وأشد جدلية من حيث إنه «كونى محسوس» (un universel concret) فى حين يتميز الثانى بأنه كوني مجرد (un universel abstrait)؛ أى مفصول عن لحظات تشكيله (٣٤).

إن سلسلة التحديدات هذه تضعنا مباشرة فى قلب إشكال تناول المعنى والإسكاف به وتحديد سبل تجسده فى وحدات سياقية «تجعل منه كياناً قادراً على التبدل» (٣٥). فما يتم تكثيفه عبر الفعل الخاص هو نفسه الذى يتحول إلى مادة؛ أى إلى كون قيمي، يفضى السلوك الخاص، وكل قبضة ليست سوى حكم خاص بالفعل المتحقق. من هنا، فإن التبدل لا يوجد خارج الفعل وخارج مداراته، إنه هو التبدل؛ وتصور سير تبدلي يحتاج إلى تحويل ما يمثل على أنه علاقات لازمنية وغير موجهة، إلى عمليات تسرب السياق شرطاً أساسياً للإسكاف بالدلالة. وتلك هى القاعدة الأساسية التى انطلق منها جريملاس لتحويل عالم المعنى إلى سيروية إنتاجية دائمة التحول: أصلها مطلق فى أشكال مجردة (البينة الدلالية الأولية) (٣٦)، ووجهها المحسوس يتحقق فى سيرويات عبر نصوص بجميع الأحجام والأشكال والأنواع. فمن قلب المجرى الساكن ينبعث المتحرك الفعلى، ولن يقود المتحرك الفعلى إلا إلى إعادة صياغة المضامين وتوحيدها وفق مستجدات الممارسة الإنسانية. إن سلسلة الحالات كما يتصورها بوروس تجد - هنا - صدها ومردوديتها.

يتكرر مرات عديدة، فإنه قابل لأن يتحول - عندما يتخلص من العناصر التى تشده إلى خصوصية غير مميزة - إلى شكل عام تراقب عبره الأفعال المشابهة. إن هذا الأمر يشير ثلاث ملاحظات على الأقل :

- أولاً يجب التعامل مع كل عادة باعتبارها سلوكاً بمضمون زمنى حوثة الممارسة الإنسانية إلى صيغة مجردة. إن التخلص من الزمنية عبر التجريد لا يكون إلا بهدف التحكم فى كل المضامين الزمنية.

- ثانياً إن هذه الصيغة المجردة، بحكم ارتباطها الدائم بالسلوك الخاص، تفتى وتتطور وقد تولد صيغاً جديدة تبنى على أنقاض الصيغ القديمة.

- وثالثاً، وهذا هو الأهم، فإن كل الأشكال التى استقرت عليها الممارسة الإنسانية فى مرحلة تاريخية ما، تتضمن بالضرورة رؤية الإنسان للعالم وطبيعة علاقته بالأشياء، وكذا طريقته فى التقطيع المفهومى الذى ينقل العالم الخارجى إلى ميدان الفكر.

وفى هذه الحالات، فإن الفعل الخاص هو المدخل الأساس لتحديد المضامين المجردة ورسم حجم تطورها. فهو، بحكم ارتباطه بالممارسة الإنسانية ووجهها المرنى بالتعديد، يعد وحده العنصر القابل للوصف والتحديد والتحليل.

إن هذا المستوى السيمائى السابق على التجلى الخاص للفعل (وعن النص أيضاً)، هو نقطة الارتكاز الرئيسية نحو فهم كنه المؤول النهائى وطريقة عمله وفق موقعه الجديد. إنه هنا لا يعين «معنى»، أى جوهرها معنوياً مجرداً ومستقل الوجود، إنه يشير فقط إلى إجراء يتم عبره الحصول على قيمة دلالية لا تفهم ولا تترك إلا باعتبارها خلاصة لهذا الإجراء، وتستخفى حتماً باختفائه. فما يكون المؤول النهائى ليس مادة بل علاقات، وهو ليس وجوداً ساكناً بل إجراء. فالمادة المضمونية ليست قدراً، إنها موجودة فى حدود أن هناك إجراء يعمل على إغنائها، وهى موجودة أيضاً فى حدود أنها تقوم بتفدية الأشكال المتحققة فى وقائع خاصة. من هنا، فإن هذا المضمون الدلالي الألى هو مصدر الأشكال الدلالية التى تختصنها السياقات الخاصة.

الأساس الذي عابه بول ريكور (P. Ricoeur) ولم يستغفنه أيضاً. فلا يمكن، في رأيه، الحديث عن مستوى سميائي سابق على التجلي اللساني. صحيح قد يكون بالإمكان أن نقرأ الأول انطلاقاً من الثاني، إلا أننا لا يمكن أن نتحدث عن مستوى سميائي سابق في الوجود على التجلي اللساني (٣٧). وتستغفنا في هذه الحالة مقولة المؤول النهائي لتجاوز هذا التعارض الذي يقيمه ريكور بين المستويين. فالأمر، انطلاقاً من مقولة المؤول، لا يتعلق بأسبقية هذا المستوى على ذلك، بل يعود إلى سيروية من طبيعة واحدة ونتائج مختلفة. ففي البداية تولّد السيروية أشكالاً عامة تعد تكتيفاً تجريبياً للفعل الخاص. وفي الحالة الثانية، فإن إدراك المعنى وشروط إنتاجه وتداوله يمر عبر الممارسة الدلالية بوجهها اللساني في حالة النصوص، وبوجهها الفعلي في حالة اللغات غير اللسانية. فكل تأويل يستند في إنجازه إلى تحديد موقع العنصر الموضوع للتأويل ضمن خاتمة سابقة. وهذا ما يفسر توزيع بورس للممارسة الإنسانية على مستويين: أحدهما سميائي والثاني خارج-سميائي، الأول يرصد الفعل ضمن لحظة التحقق الخاصة، والثاني يكتفنه ويمحنه وجهاً مجرداً.

وبما أن الوقائع الخاصة (الوقائع اللسانية وغيرها) هي سبيلنا الوحيد لتعرف المضامين القيمة المجردة، فإن تحقق هذه الوقائع لا يمكن أن يكون إلا جزئياً. فالسيروية التبدلية المنبثقة من هذه الواقعة تعد اقتطاعاً لجزئية دلالية معينة وإدراجها ضمن مسير تأويلي يضمن لها الاستقلالية في الوجود المعنوي، ويضمن لها، في آن، ارتباطها مع أصلها المولد، أي علاقتها بالوحدة التي تحتضنها. ذلك أن تنظيم المعنى عبر أشكال خطافية متنوعة يفترض التحول من التصور الاستبدالي للوحدات إلى وجهها التوزيعي. وبناء على هذا، إذا كانت الكلمة هي بالتحديد سلسلة من الممكنات الدلالية، (كل كلمة تستعمل على معانٍ متعددة) فإن اندراجها ضمن خطاب خاص يقلص من هذه الممكنات عبر تحديد سقف دلالي موحد للخطاب وتناظراته. والخلاصة أن كل وحدة من الوحدات التعبيرية تحتضن داخلها سلسلة من القيم المودعة في مؤولات تقوم بتنظيمها. إنها وحدات مضمونية لا تتحقق إلا عبر مسير دلالي خاص، وكل مسير قد يولد آخر فرعياً وهكذا دواليك؛ ذلك أن كل إمكان دلالي هو في واقع الأمر استعمال خاص للكلمة.

ذلك هو الأساس الذي انطلقت منه مدرسة باريس السميائية في تصورها للدلالة والسردية وأشكال تجليهما. وهو

المواضع:

R Marty : "La Théorie des interprétants", in *Langages* n 58

٤ - رغم أن بورس يستعمل عبارة العلامة أو المائل فإن هناك فرقاً واضحاً بينهما. فالعلامة هي الشيء المعطى كما هو، بينما بين المائل الشيء /علامة منظوراً إليه داخل التحليل الثلاثي بوصفه عنصراً داخل سيروية التأويل، انظر : Nicole Everart- Desmedt : *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce*, ed Mardaga Editeur p. 39

Peirce : *Ecrits sur le signe* p. 121 - ٥

Peirce : *Ecrits sur le signe* : ٦ - ضمه، ص ١٧١ :

David Savan : "La mémiosis et son monde", in *Langages* n 58, p. 71

Benveniste (Émile) : *Problèmes de linguistique générale* - ١ - *rale II*, éd Gallimard 1974, p. 45

٢ - للمزيد من الاطلاع على نظرية المقولات يمكن للقارئ العودة إلى :

Peirce : *Ecrits sur le signe*

Deledalle (G) : *Théorie et pratique du signe*

Carontini (Enrico) : *Action du signe*

- سميد بنجراد : سميائيات بورس، مجلة علامات، العدد الأول، ١٩٩٤.

- جون مارك : *حجوز في السميائيات*، نيزال، ١٩٨٧.

٣ - فكرة لوريس مارتى بوردها جويل ريتوري في *Langages* n 58، ص ٣٤. وهو عدد خاص بسميائيات بورس، انظر:

- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 128 - ١٨
١٩ - نفسه، ص ١٨٩.
- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 130 - ٢٠
- Carontini (Enrico), *Action du signe*, p. 30 - ٢١
- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 189 - ٢٢
- Nicole Everart- Desmedt, *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce*, ed. Mardaga Editeur, p 42 - ٢٣
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, ed. Grasset. 1985. - ٢٤
p. 77.
- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 189 - ٢٥
- Nicole Everart- Desmedt, *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce*, ed Mardaga Editeur, p. 42- 43 - ٢٦
- Deledalle, Gerard, *Théorie et pratique du signe*. - ٢٧
- Peirce, *Ecrits sur le signe*. p. 188 - ٢٨
- Carontini (Enrico), *Action du signe*, p. 33 - ٢٩
٣٠ - نفسه، ص ٢٣.
- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 187 - ٣١
- Peirce, *Ecrits sur le signe*, p. 186 - ٣٢
- Gilles Deleuz , Felix Guattari : *Qu'est ce que la philosophie*, Ed. Minuit, 1991, p. 22 - ٣٣
- R. Marty, "La Théorie des interprétants", in *Lan-gages*, n 58, p. 37 - ٣٤
- "mettre le sens en état de signifier" Greimas , *Du sens*, p. 162 - ٣٥
نظر 162.
- ٣٦ - للمزيد من الاطلاع على هذا الصور انظر : Greimas, *Du sens* - وخاصة:
- élément d'une grammaire narrative.
- les jeux des contraintes sémiotiques .
- Ricoeur , Paul: "La grammaire narrative de Greimas" *Actes sémiotiques*, 1980. - ٣٧

ولا يجمع المجال هنا لتقديم التوزيع الثلاثي الذي يقدمه بروس للملاحة. وتكتفى بالإحالة على التوزيع الثلاثي العام الذي يحكم مجمل التوزيعات الفرعية الأخرى. وهكذا، فإن للمؤزل توزيع ثلاثي على الشكل التالي: أولانية الأولانية (علامة نوعية)، وثانيانية الأولانية (علامة مفردة)، وثالثانية الأولانية (علامة قانون)، والموضوع يتوزع بالطريقة نفسها على: أولانية الثانية (أيقون)، ثانيانية الثانية (أمازون)، وثالثانية الثانية (رمز)، ويتوزع المؤزل على: أولانية الثالثانية (حملى)، وثانيانية الثالثانية (تصلين)، وثالثانية الثالثانية (حجة).

A - جبرار دولودال : تبينه لقراء بروس ، ترجمة عبد الطلى الزبى ، مجلة علامات، المذد ٨ ، ص ١١٣ .

Carontini (Enrico), *Action du signe* p. 29. - ٩

Eco , Umberto, : *Lector in fabula*, Paris ed. Grasset . - ١٠
1985 p. 36

Eliseo Veron : "La sémiotis et son monde", in - ١١
Langages n 58 . p. 67
ويستشهد بها الكاتب لتوضيح تعريف بروس للواقع.

Peirce : *Ecrits sur le signe* p. 123. - ١٢

Theresa Calvet de Magalhaes, : *Signe ou symbole* . - ١٣
ed. Louvain-Laneuve, Madrid, 1981, p. 162

Peirce : *Ecrits sur le signe*. - ١٤

Eliseo Veron : "La sémiotis et son monde" , in *Lan-gages* 58 , p. 73. - ١٥

Molino (Jean), "Interpréter" , in *L'interprétation des textes*, Paris: ed. minuit , 1989 , p 32 - ١٦

١٧ - يشير بروس في معرض حديثه عن المؤزل الديناميكى مثلاً إلى وجود مؤزل انفعالي وآخر طاقوى وثالث منطقي Peirce, *Ecrits sur le signe* p.130. واستناداً إلى سلسلة الشروح التي يقدمها، يمكن القول إن بروس فى هذه اللحظة كان ينظر إلى المؤزل الديناميكى من زاوية التلقى، أى من زاوية وجود وضعية إبلاغية تستدعى بالآ بقى كلاماً ومثلها لصدره ردود أفعال ما. ولعل هذا التصور هو الذى دفع كراتيتى Carontini إلى محاولة تطوير نظرية فى القدرة الإبلاغية انطلاقاً من هذا التقسيم الذى يقدمه بروس. انظر:

Carontini (Enrico) : *Action du signe* Bruxelles: Cabay, 1983, II

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب



Bibliotheca Alexandrina



0531764